Segundo Octógono

Paulo Martins Oliveira

2025

Segundo Octógono

Paulo Martins Oliveira

2025

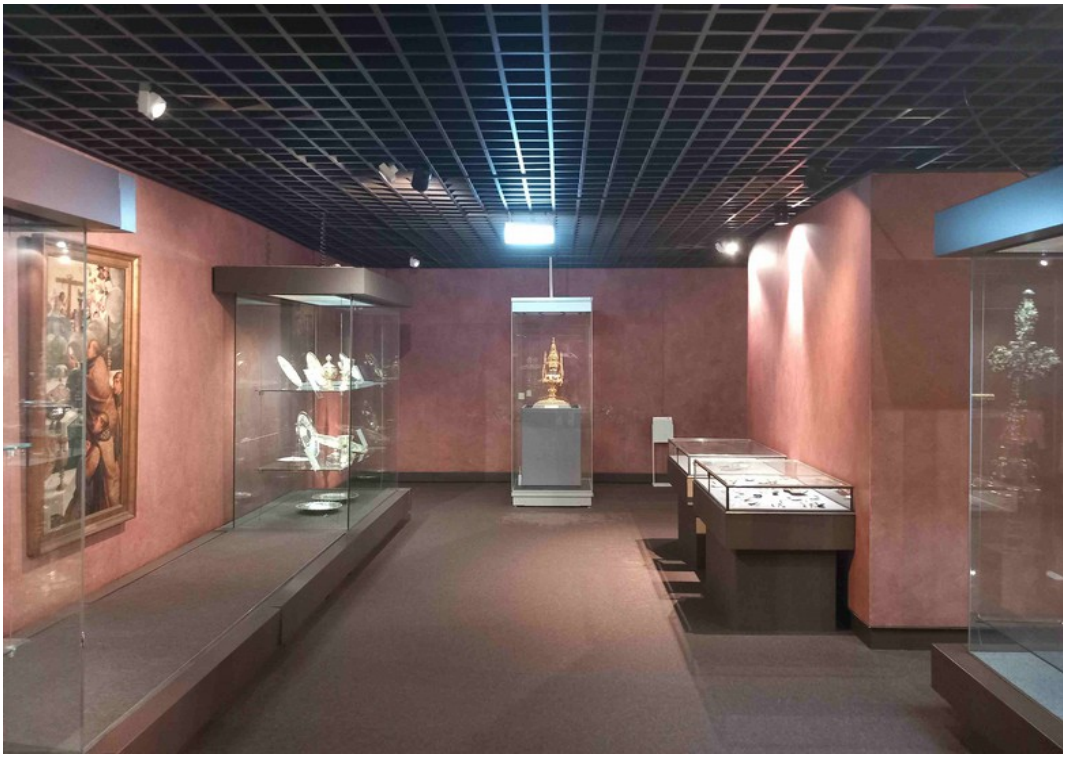
Segundo Octógono
Paulo Martins Oliveira ©
Junho de 2025
ISBN: 978-989-33-8018-5

https://octogono-cpa.blogspot.com/

Imagens
Capa e contracapa: Convento de Cristo, fotos: PMO
Nota introdutória: MNAA, sala de ourivesaria / Custódia de Belém, foto: PMO

Nota introdutória

O presente volume reúne as edições do periódico *Octógono – cadernos de polissemia artística*, publicadas entre Novembro de 2024 e Junho de 2025, compreendendo quer os números mensais ou regulares, quer os avulso ou extraordinários, assim ordenados em dois blocos.



Números mensais

n.9 / Novembro de 2024

A Real Livraria de Mafra – a Máquina do Verbo [16 páginas]

n.10 / Dezembro de 2024

O simbolismo da Charola de Tomar [31 páginas]

n.11 / Janeiro de 2025

O ouro de Quíloa segundo Gil Vicente [36 páginas]

n.12 / Fevereiro de 2025

A legenda vicentina da Custódia de Belém [12 páginas]

n.13 / Março de 2025

Os espelhos de Nuno Álvares Pereira [20 páginas]

n.14 / Abril de 2025

Os engenhosos Magos de Chanterene [19 páginas]

n.15 / Maio de 2025

Os bustos na Portaria dos Jerónimos: identificação e significado [12 páginas]

n.16 / Junho de 2025

O "Batel Divinal" do Mosteiro dos Jerónimos [18 páginas]

Números avulsos

(7) 24 de Dezembro de 2024

Vasco da Gama e o Nó do Mundo [3 páginas]

(8) 29 de Dezembro de 2024

O paradoxo de Pedro Berruguete [5 páginas]

(9) 30 de Março de 2025

Arte e cartografia no século XVI: o rectângulo angélico [2 páginas]

(10) 26 de Abril de 2025

Os alambores simbólicos de Alcobaça, Tomar e Mafra [4 páginas]

(11) 18 de Junho de 2025

Inv.550 Pint – um retrato de Vasco da Gama [3 páginas]

(12) 23 de Junho de 2025

Sobre a justaposição fernandina no portal axial dos Jerónimos [2 páginas]

Números mensais

Octógono
Cadernos de polissemia artística
Número 9
Novembro de 2024
ISSN: 2976-0402
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira
https://octogono-cpa.blogspot.com/

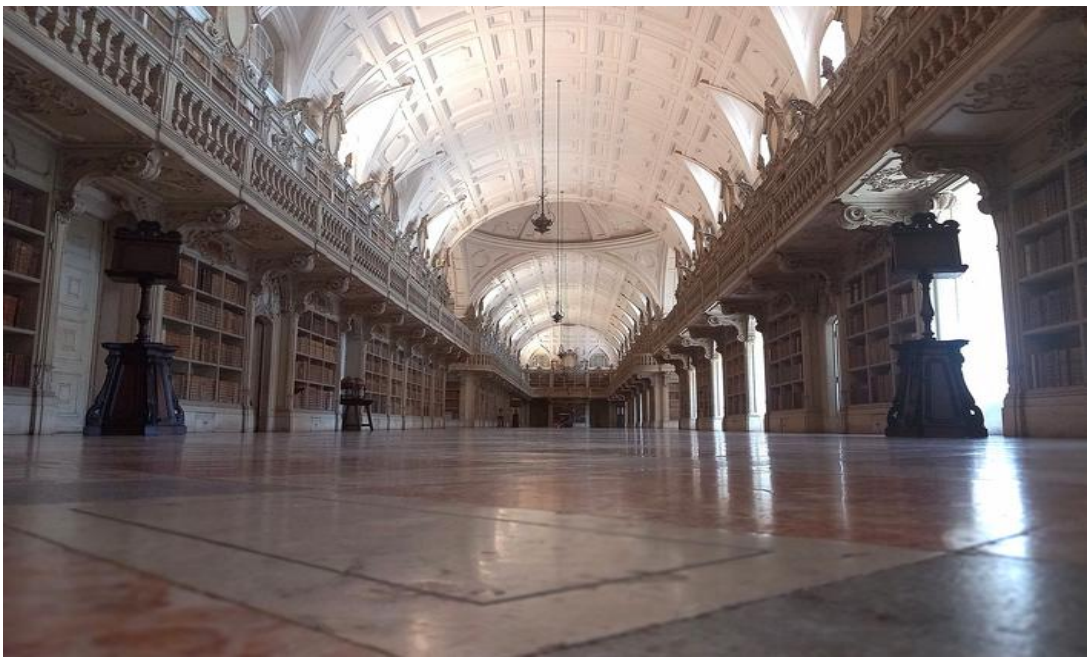
A Real Livraria de Mafra – a Máquina do Verbo

Paulo Martins Oliveira

Introdução

O Barroco Português tem um dos seus emblemas mais originais na Livraria do Real Edifício de Mafra, onde faz parte quer das instalações conventuais franciscanas, quer do complexo palaciano que envolve e encouraça o grande Edifício.

A referida Livraria, ou Biblioteca em termos actualizados, é muito mais que um simples repositório de obras escritas, constituindo na verdade uma peça essencial do mecanismo que visa sacralizar o poder régio e garantir-lhe a contínua regeneração.



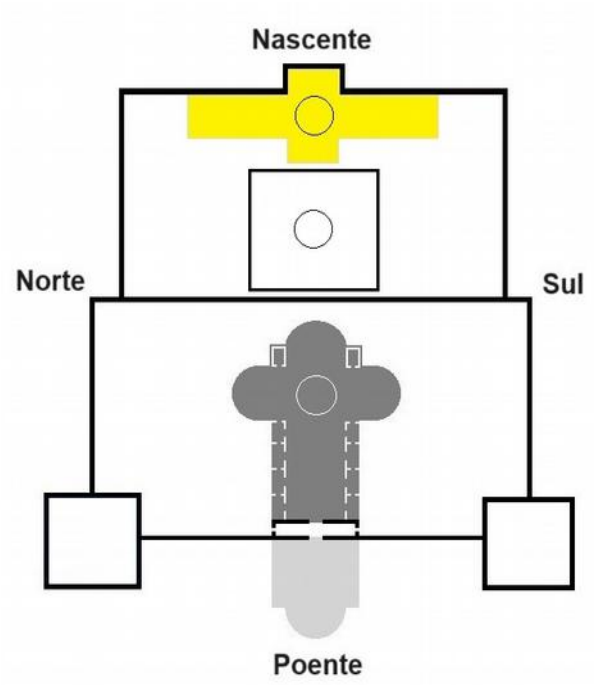
Perspectiva geral da Biblioteca (foto: PMO)

A encarnação da luz

Localizada no extremo Nascente do complexo, a Biblioteca tem uma peculiar forma cruciforme, a qual desde logo alegoriza o despontar do Sol no horizonte, conforme referido em estudo anterior[1].

Celebra-se a materialização do Verbo, i.e. da genuína Verdade e Sabedoria encarnada no mundo pela Natividade de Cristo (Jo.1:1-14), sendo portanto natural que uma biblioteca régia-conventual simbolize o conceito de Sofia ou omnisciência divina.

A luz que se metamorfoseia e materializa tem a sua melhor expressão a meio da galeria ou nave, no respectivo cruzeiro, coberto por uma cúpula radiante-solar com uma face humana ao centro[2].



Planta simplificada do Real Edifício de Mafra
Aspecto do cruzeiro da Biblioteca (foto: Google Photo Sphere)

A dita cúpula equivale à do cruzeiro da Basílica, onde ao alto se encontra figurada a pomba do Espírito Santo. Este templo Poente que celebra o Corpo de Cristo é a contraparte natural do "templo" da encarnação do Verbo, a Nascente, não chocando ver na planta polissémica da Biblioteca a sugestão geometrizada de uma pomba luminosa.

1 Cf. *Octógono* n.8 / Outubro de 2024 – "O Escadório do Real Edifício de Mafra", p.2.
2 Um percurso virtual até meio da Biblioteca encontra-se acessível em Google Maps no modo combinado – vista em Satélite/Street View (Google Photo Sphere).

Considerando a associação entre o Magnânimo rei-fundador e o homónimo Baptista[3], talvez se represente aqui uma homenagem joanina: Jesus Cristo (Basílica) sendo baptizado (tanque circular ao centro do Claustro), tendo ao topo a pomba do Espírito Santo (Biblioteca), conforme figurado em tantos quadros.

Andrea Verrocchio e Leonardo, *O Baptismo de Cristo* (det.)
(foto: Wikimedia Commons)

Note-se ainda que, sob as cúpulas da Basílica e da Biblioteca, os respectivos pisos empedrados apresentam padrões radiantes-oitavados, os quais embora não sejam idênticos realçam todavia a simbiose entre os ditos espaços.

Neste âmbito, a própria face ao centro da cúpula-solar da Biblioteca, em plena metamorfose da luz em matéria, estabelece o diálogo teológico com a Basílica "corporal", i.e. o Jesus crucificado.

De facto, o Sol emergindo no horizonte simboliza com naturalidade um novo nascimento, mas também a Ressurreição (novo nascimento ≈ nascer de novo, Jo.16:20-22), seja na forma humana, seja na corporização ou encarnação na hóstia consagrada, i.e. a Transubstanciação eucarística do espírito de Deus em matéria.

3 Veja-se o já mencionado número anterior desta publicação, dedicado ao Escadório, pp.5-7.

Condensando estes princípios em imagens, diversos artistas desenvolveram modelos que fundiam episódios do Novo Testamento e das hagiografias, em especial a Natividade, a Ressurreição, o Pentecostes e o Milagre de S. Gregório, resumindo assim a lógica do Cristianismo. O denominador comum residia na conexão entre o esperançoso Jesus-bebé e o Cristo que, depois de morrer, ressuscitar e ascender ao Pai, quando invocado ressurge nas Missas corporizando-se nas hóstias consagradas, inspirando e mantendo a Humanidade no caminho da Verdade através da genuína Sabedoria.

A tradicional imagem do sábio/inspirado Sto. António segurando o Menino sobre um livro é uma dessas composições versáteis, tal como o *Milagre de S. Gregório* que Francisco Henriques pintara para o *Retábulo de S. Francisco de Évora* (hoje no MNAA), onde um Messias adulto-miniaturizado (≈ bebé) se levanta do ataúde (≈ berço), reflectindo-se misticamente na hóstia do celebrante.

Pela Natividade, Ressurreição e Transubstanciação eucarística, Cristo é associável justamente a um nascer do Sol, o que fora por seu turno simbolizado de maneiras diversas. Por exemplo, Rogier van der Weyden (assistido pelo filho Pieter e por Nuno Gonçalves)[4] concebeu um retábulo onde o Jesus-bebé é um Sol emergente que funde a primaveril Estrela da Natividade, o eterno Empíreo, o inspirador Espírito Santo e a recorrente Transubstanciação eucarística, interligando pois referências determinantes na missão Cristã de iluminar e conduzir a Humanidade à Salvação.

Rogier van der Weyden, Pieter van der Weyden e Nuno Gonçalves, *Retábulo de Middelburg* (det.) (foto: Wikimedia Commons/Google Art Project)

4 Cf. *The forgotten disciple of Rogier van der Weyden*, 2015. (*online*). V. igualmente *Octógono* n.6 / Agosto de 2024 – "As estátuas vicentina e fernandina de Nicolau Chanterene", pp.9-10.

A forma circular do Sol tem natural correspondência na hóstia consagrada, fixa numa luneta (vitória da luz sobre a noite), mas também nos contornos arredondados de uma típica face infantil, aludindo à inocência do Cordeiro-Jesus destinado, quando adulto, ao suplício e morte na cruz. Isto leva a figurações solares antropomórficas ambíguas, entre o infantil e o adulto, sintetizando a Natividade, a Ressurreição e a Transubstanciação[5].

Exemplo disso encontra-se no Sol de duas idades esculpido no Claustro dos Jerónimos (Santa Maria de Belém)[6], numa solução depois também explorada na cúpula da grande Biblioteca de Mafra.

Medalhão solar, Claustro dos Jerónimos (foto: PMO)
Biblioteca de Mafra, face solar "em trânsito" (foto: Google Photo Sphere)

Gregos, Romanos e Portugueses

No grande Edifício mafrense a face solar olha para baixo e "percorre" a direcção Nascente-Poente. A partir deste centro, as alas Sul e Norte da galeria abrem-se como dois braços ou asas.

O lado sinistro (Sul) é dedicado às ciências terrenas, ao passo que o dextro (Norte) ficou reservado às matérias sagradas. Nestes braços maiores existem sobre as estantes medalhões que ficaram vazios, mas que era suposto conterem figurações dos grandes autores da Antiguidade Clássica, cujas obras, por sua vez, se encontram nos braços menores do cruzeiro/transepto (a Nascente e Poente)[7].

5 Sobre a questão cf. *Octógono* n.6 / Agosto de 2024 – "As estátuas vicentina e fernandina de Nicolau Chanterene", p.10.

6 Apesar dos relevos goticizantes serem mais densos, os medalhões esculpidos no Claustro apresentam uma importante carga semântica, de que o caso apresentado é um bom exemplo. Sobre o tema cf. *Octógono* n.2 / Abril de 2024 – "O Dinâmico Claustro dos Jerónimos", e *Octógono* n.4 / Junho de 2024 – "A Lamentação Feliz de Santa Maria de Belém".

7 Cf. Teresa AMARAL, "A Livraria de Mafra" in *Monumentos*, n.35, DGPC, Lisboa, 2017, pp.127-128.

Esta combinação entre os modernos autores cristãos e os greco-latinos da Antiguidade insere-se na tradição neoplatónica, aliás com raízes em Sto. Agostinho, que lançou pontes e sincretismos entre a teologia judaico-cristã e as resistências pagãs de Atenas e Roma.

Reflexo disso, o tecto da Capela Sistina apresentará representações das sibilias pagãs como profetizas de Jesus, enquanto nos aposentos papais Rafael pintava pela mesma altura quer a *Escola de Atenas*, homenageando os filósofos pagãos gregos, quer a aparição ofuscante de Cristo a S. Paulo, sendo que tais episódios cooperavam na mesma lógica de uma Sabedoria universal que ao longo da História se harmonizava e convergia na Revelação Cristã.

O Classicismo ou Antiguidade greco-romana perdurava como um sinónimo de cultura e erudição, o que se verifica nos próprios vocábulos de "Biblioteca", derivando do grego *biblos* (livro), e de "Livraria", do latim *liber*, também referente a livro e de onde resulta ainda o termo "liberdade" (o conhecimento como essencial para uma efectiva emancipação).

Isto implica com o peculiar desenho cruciforme da galeria, não se tratando nem de uma efectiva cruz latina (†) nem grega (✚), antes uma solução de compromisso entre as duas (╋).

Esta associação Oeste/Leste expressa a universalidade lusa, i.e. Portugal como o centro do mundo, por onde passava o meridiano que separava os hemisférios ocidental e oriental. Era a ideia de nó, já tão cara em tempos manuelinos e que D. João V aprofundaria, conseguindo mesmo a divisão formal de Lisboa em duas sub-cidades em espelho[8].

Mas Portugal era também a síntese e a versão actualizada, por um lado, dos aventureiros navegantes Gregos, e por outro dos imperiais e civilizadores Romanos, sendo que os lusos ultrapassavam os primeiros por serem heróis verdadeiros e não mitológicos, e os segundos por construirem um Império para lá de distantes e terríveis oceanos, e não apenas em torno de um mar interior.

Esta ideia encontra-se bem presente nos *Lusíadas,* onde são múltiplas as referências ao modo como os Portugueses representam uma versão evoluída de Gregos e Romanos (e.g. Canto V), sendo que a própria imagem de Camões, cego de um olho e coroado de louros, revela-se uma súmula que funde e ultrapassa Homero e Virgílio (e.g. I:3, V:98). Assim também o grande Edifício de Mafra cita vários monumentos mas supera-os; o mesmo faz Lisboa; e assim também D. João V, em cujos retratos são geralmente invocadas as figuras do guerreiro D. Afonso Henriques e do áureo D. Manuel.

Esperava-se que Portugal viesse a reunificar a Cristandade, o que era historicamente simbolizado pela desejada reconciliação entre ortodoxos gregos e católicos latinos, sendo este um desígnio antigo,

8 No complexo de Mafra será de notar a existência de uma Sala da Meridiana, onde se estudava a complexa questão da longitude. Cf. *Real Edifício de Mafra – Proposta para a inscrição na Lista de Património Mundial da UNESCO*, p.222. (*online*, cons. Nov.2024)

por exemplo determinante para entender o programa iconográfico da Capela Médici, no respectivo palácio[9]. Este papel, reivindicado pela família florentina em meados do século XV, seria depressa recuperado e levado a outro nível com D. João II e D. Manuel, que para além da Índia desejaram Jerusalém – um domínio que traria a reconciliação de gregos e latinos cristãos.

Neste âmbito será interessante notar a transformação da Cruz da Ordem de Cristo, que da configuração grega original (herdeira da Cruz Templária) irá no século XVI evoluir para uma versão híbrida, com o braço inferior em subtil prolongamento para insinuar uma cruz latina, como se observa no possível retrato de Vasco da Gama (MNAA), ou na Cruz de Ouro oferecida por Filipe II/I ao Convento de Cristo (actualmente no Tesouro da Sé de Lisboa).

Possível retrato de Vasco da Gama (foto: Wikimedia Commons/Sailko)

Já não se trata nem de uma cruz grega nem verdadeiramente latina, mas de uma forma ambígua que ambas sintetiza, cujo processo dinâmico e de transição levara Garcia Fernandes, na sua famosa pintura matrimonial (Museu de S. Roque), a evitar comprometer-se com uma opção, preferindo omitir com uma mão a parte inferior do emblema[10].

Em Mafra irão encontrar-se ressonâncias desta lógica, desde logo na própria pedra fundacional da Basílica, colocada na presença do monarca em 1717. Relativamente a essa pedra, "era ela de fino jaspe branco, com dois palmos e meio em quadratura, uma grande cruz esculpida no meio e quatro cruzes nos cantos"[11].

9 Franco CARDINI, *The Chapel of the Magi in Palazzo Medici*, ed. Mandragora, Florença, 2001, pp.31-33. Sobre os Medici, considere-se ainda a importância da Biblioteca Medicea Laurenziana, em Florença.

10 Trata-se de um quadro que, em simultâneo, alude oficialmente ao casamento de Santo Aleixo, e oficiosamente ao terceiro casamento de D. Manuel – cf. *Garcia Fernandes e o Casamento de Santo Aleixo*, 2015. (*online*)

11 Descrição em Rodrigo Sobral CUNHA, Tiago Sobral CUNHA, *et al.*, *O Real Edifício de Mafra*, CMM, 2024, p.157.

A descrição corresponde à Cruz de Jerusalém, de feição grega, marcando paradoxalmente o lançamento da grande Basílica, de planta cruciforme latina. Será pois nesta perspectiva totalizante e multiforme que se pode interpretar o característico traçado greco-latino da Biblioteca, embora essa cruz não seja todavia verdadeiramente singular.

De facto, a forma ✚ encontra-se nas velas das naus que fizeram a primeira Idade do Ouro, sendo de ponderar alguma eventual influência sobre a Biblioteca mafrense, mesmo porque, agora no século XVIII, o Real Edifício era levantado no sítio "chamado da Vela em um lugar iminente à Vila, em pouca distância para a parte do Nascente"[12].

Neste contexto é de atender à relação determinante do Edifício com o Oceano fronteiro[13], ficando portanto a hipótese de, numa lógica proselitista, as naves marítimas do Venturoso já terem ostentado a metamorfose cristológica-solar-nascente e greco-romano-lusa que depois enformará a Biblioteca de Mafra, cuja espacialidade de certo modo também lembra a de um navio.

Figuração escultórica de S. Rafael e modelo de nau da expedição capitaneada por Vasco da Gama, Museu de Marinha (foto: PMO)

12 Notícia de Frei Cláudio da Conceição", transcrita em Rodrigo Sobral CUNHA, Tiago Sobral CUNHA, *et al.*, *op.cit.*, p.63.

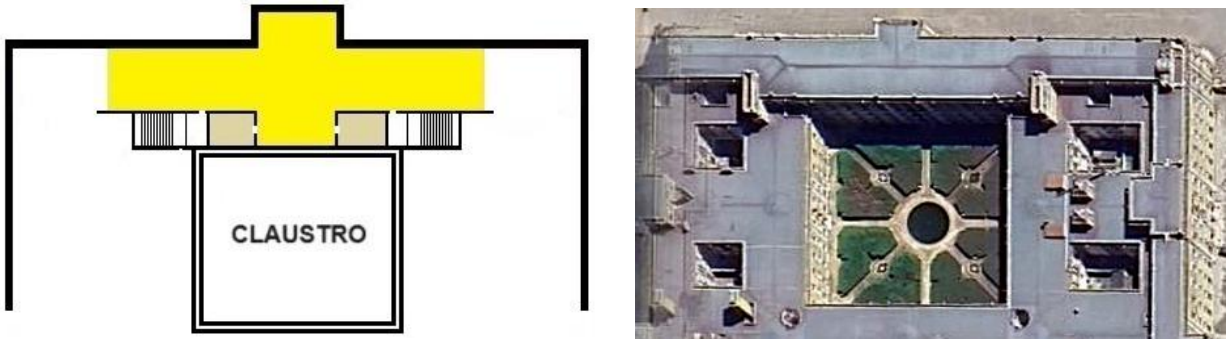
13 Sobre esta questão, cf. Rafael MOREIRA, "Mafra, a 'alameda' e o canal da Ericeira" in *Monumentos*, n.35, DGPC, Lisboa, 2017, pp.30-35.

Integração arquitectónica

Destacando-se pelo engenho simbólico, a grande Biblioteca de Mafra evidencia-se também pela originalidade formal e construtiva, nomeadamente pelo modo como se articulou com outros espaços.

É de notar a propósito que apenas no respectivo interior é perceptível o desenho cruciforme da galeria, pois no exterior a planta foi obrigada a adaptar-se ao Claustro adjacente, cuja geometria quadrangular tinha necessariamente de ser respeitada, não apenas no jardim, mas também no edificado envolvente (os claustros ajardinados e rodeados de instalações conventuais sintetizam o Alfa e o Ómega, i.e. o Éden original e a culminante Jerusalém Celeste, de planta quadrada, Ap.21:16).

Este artificio dúplice foi conseguido através de um hábil projecto, pelo qual o limite do pequeno braço Poente é complementado por uma parede que, evoluindo simetricamente para Norte e Sul, garante que o Claustro seja rectilíneo, permitindo ainda adicionar à própria Biblioteca duas salas de leitura e áreas técnicas, incluindo escadarias de ligação entre pisos.



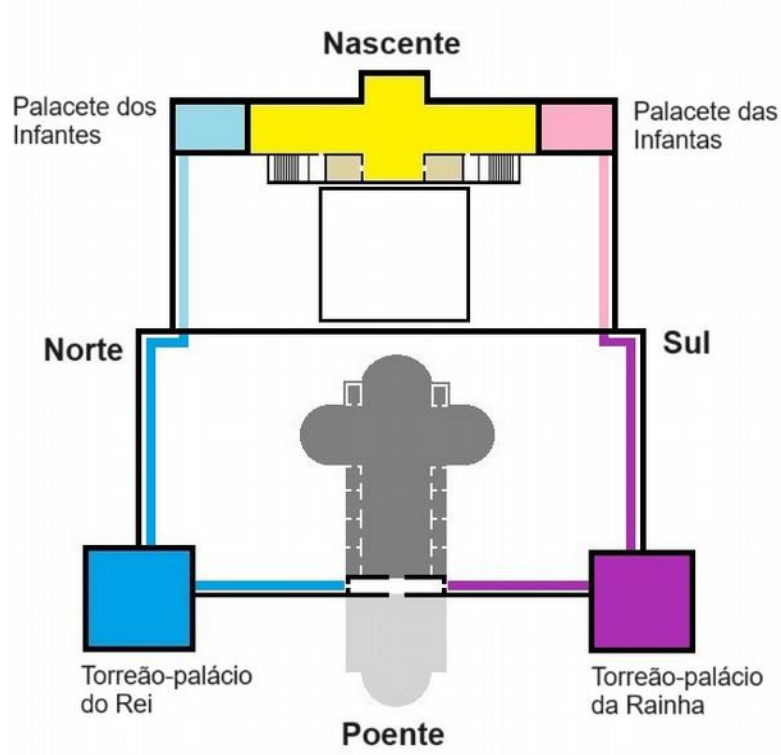
Planta simplificada e vista aérea da zona Nascente do Real Edifício (foto: Google Earth)

Para quem se encontre na grande galeria cruciforme, a existência destes espaços complementares é denunciada unicamente por discretas portas no lado Poente, por regra à esquerda para o observador, uma vez que actualmente o acesso é realizado pelo Sul. É como se a luz do Verbo que entra pelo Nascente se materializasse no lado oposto.

Perspectiva geral a partir do Sul (foto: PMO)

O espelho de príncipes

Situada no piso nobre do Real Edifício, a Biblioteca confinava a Sul com o chamado Palacete das Infantas, e a Norte com o dos Infantes.



Por sua vez, e como também é conhecido, estes Palacetes correspondiam, respectivamente em cada ala, aos Torreões-palácio na grande fachada do Poente, adstritos à rainha a Sul e ao monarca soberano a Norte (este último no lado dextro do próprio complexo). As ligações eram efectuadas por grandes corredores ao longo do perímetro do vasto Real Edifício.

Deste modo, o complexo de Mafra também funciona como uma espécie de "ninho", onde o lado maior dos pais vela pelo menor da prole, reforçando deste modo a associação da Biblioteca ao conceito de Sol nascente e de Natividade primaveril, onde os jovens se tornam em homens e mulheres (dinâmica presente na ambígua face infantil-adulta na cúpula).

A grande Biblioteca assume aqui um papel literalmente central na educação dos membros mais jovens da Dinastia, representando o icónico espaço um tradicional "espelho de príncipes", ou seja uma referência exemplar para a formação intelectual e moral dos futuros governantes, que por sua vez deveriam ser modelos para as variadas elites e população em geral.

Recuperando a designação original de "Livraria", e considerando que *liber* significa livro mas também se liga a "liberdade", então o Saber emerge enquanto factor de bom crescimento e emancipação das jovens gerações, permitindo-lhes que venham a cumprir devidamente os seus papéis.

Conforme referido, na ampla galeria os livros eram temática e simbolicamente divididos em duas grandes áreas: as ciências terrenas no meridional (e feminino) braço sinistro, e as matérias religiosas no lado setentrional (e masculino).

Topo Sul contendo livros de Jurisprudência, i.e. de questões terrenas (foto: PMO)

Essa divisão configura os papéis conceptuais atribuídos aos géneros masculino e feminino, como Zurbarán alegorizara numa natureza-morta ou *bodegón*[14]. Na metade dextra o jarro-rei é associado ao cálice e patena da Eucaristia, ao passo que na metade sinistra o jarro-rainha tem nesse extremo uma vasilha que sugere o parto das futuras gerações da família reinante (matéria terrena).

Francisco de Zurbarán, *Bodegón* (foto: Wikimedia Commons/Google Art Project)

14 Cf. *Octógono* – n. avulso (1) 11 de Agosto de 2024 – "Baltazar Gomes Figueira e Josefa de Óbidos: metamorfoses e engenhos artísticos", pp.1-2.

Na essência é a mesma lógica que se encontrará em Mafra, aqui se projectando da Biblioteca e do rectângulo menor da prole para o lado maior (adulto e Poente) do Rei e da Rainha. Um dia caberá ao herdeiro-varão e sua consorte, enquanto novos monarcas, surgirem como bons e luminosos modelos encarnados na grande fachada, nomeadamente na Varanda das Bênçãos (simetricamente contraposta à Biblioteca, sobretudo ao respectivo braço Nascente, por onde entrara a educadora luz do Verbo).

A descendência desse casal então se alojará nos Palacetes adjacentes à Biblioteca, simbolizando a contínua e bem-educada regeneração dinástica, onde os géneros masculino e feminino aprenderão as funções que lhes são destinados, emancipando-se[15].

Empíreo / Império

Em Portugal, e considerando o modo algo incerto e atípico como o avô D. João IV e o pai Pedro II chegaram ao trono, D. João V (≈ sábio e construtor Salomão) fez erguer em Mafra o símbolo de uma sub-dinastia por si fundada, e pela a qual o país entrava, *liber*tado e consolidado, numa nova e gloriosa fase da sua História, onde o Brasil era a nova Índia, em muito lembrando os modelos alegóricos de D. Manuel.

Expressando a simbiose dos espaços no grande Edifício, na zona da Rainha foi instalada em piso inferior a Sala do Capítulo, destinada a conferenciar e deliberar sobre as questões organizativas e quotidianas do convento franciscano. Equivale pois aos livros jurídicos (≈ gestão doméstica) na parte "feminina" da Biblioteca, i.e. a vertente terrena e mutável[16].

Por sua vez, na ala do Rei o mecanismo é mais desenvolto, visando confirmar a natureza sacerdotal e até messiânica do monarca luso. Afinal, a temática religiosa constituía o melhor cimento da sociedade, conforme defendido na *Utopia* de Thomas More ou na *Cidade do Sol* de Tomás Campanella[17], sendo que ainda bem antes, na Antiguidade Clássica, fora particularmente discutida e sublinhada a importância de um soberano-filósofo, o que reforça o significado dos livros greco-romanos no cruzeiro da Biblioteca de Mafra, junto da cúpula solar antropomórfica.

Por toda esta zona Nascente do Real Edifício, nos respectivos pisos inferiores funcionava o Convento de Franciscanos, tratando-se de uma Ordem tradicionalmente "gibelina", contribuindo assim para a afirmação regalista de D. João V ao longo da primeira metade do século XVIII.

15 Esta lógica lembra os votos quanto à perpetuação dos Médici, por exemplo no retrato póstumo do fundacional Cósimo (por Jácomo Pontorno), onde se alude à contínua regeneração da família. Cf. a respectiva ficha (1890n.3574 *in* uffizi.it, cons. Nov.2024).

16 Sobre o modo como eram entendidas as naturezas masculina e feminina, veja-se *Octógono* n.7 / Setembro de 2024 – "Charpentier e o retrato melódico do Rei-Total".

17 Thomas More, *Utopia*, ed. Europa-América, Sintra, [1995], pp.124-141 (correspondente ao capítulo final da obra); Tomás Campanella, *A Cidade do Sol*, Guimarães Editores, Lisboa, 1980, pp.17-22.

Tal como na ala Sul, também na setentrional e masculina ala Norte os Franciscanos colaboravam com a família real. Assim, junto ao Torreão-palácio do monarca, em piso inferior localizava-se a enfermaria conventual destinada aos doentes graves, cabendo ao soberano tutelar a boa-morte dos súbditos/fiéis, existindo ao lado a fúnebre Capela do Campo Santo e uma ligação à basilical Capela do Santíssimo Sacramento.

Para mais, os que recuperassem eram transferidos para a enfermaria dos convalescentes, que se localizava acima, no próprio piso nobre e atrás da Sala do Trono e da Casa da Mesa do Estado. Expressa-se aqui a dimensão cristológica do monarca, capaz não só de zelar pela alma dos finados, mas também de resgatar moribundos às garras da morte (≈ ressureição, salvação).

Não por acaso, seguindo por esta ala para Nascente chega-se ao Palacete dos Infantes e à contígua zona setentrional da Biblioteca, onde se localizam as obras sacras e teológicas, demonstrando o cuidadoso desenho de todo o empreendimento.

Muito mais que um conjunto de espaços, o Real Edifício constitui um verdadeiro mecanismo que a partir da Biblioteca faz materializar o Verbo nas cerimónias eucarísticas na Basílica, culminando na personificação contemporânea do novo Melquisedeque, i.e. do monarca sacerdotal, poderoso, pio e educado, surgindo como que levitando na Varanda das Bênçãos, perante o Povo metropolitano e o Oceano colonial. Era o conceito de um país dúplice, feito de solo e de água – uma "ocidental praia" que tem na Torre de Belém uma das suas melhores sínteses[18].

Fachada e Varanda das Bênçãos, no limite Poente (foto: PMO)

18 Cf. *A configuração da Torre de Belém*, 2014. (*online*)

No monumental Edifício de Mafra, pelo Nascente/Sul celebra-se cada nova geração dos adventícios Braganças (≈ Cristo natalício e reemergente), enquanto pelo Nascente/Norte evoca-se a eterna omnipresença do Pai, entenda-se aqui, da Coroa Portuguesa originária em D. Afonso Henriques, simbolizada no Empíreo, i.e. o esquema celestial onde tudo gira em torno da fixa e perene Estrela Polar.

Se as verdades mundanas podem ser transitórias e actualizáveis (como as ciências e leis dos Homens), já as teológicas são eternas, localizando-se por isso no lado setentrional da Biblioteca, tal como os aposentos do Rei, o qual, apesar das várias identidades que vai assumindo ao longo dos séculos, em última análise é sempre o mesmo – a personificação de Portugal e seu Escudo.

A mesma lógica observa-se igualmente na Basílica, onde o altar-mor é ladeado à sinistra meridional por uma capela com estátuas dos familiares terrenos de Jesus, e à dextra setentrional por outra com representações de anjos do Empíreo[19]. Alude-se dicotomia entre a Cidade dos Homens e a Cidade de Deus, sendo Cristo ao centro o mediador ou ponte entre as duas dimensões (algo semelhante por exemplo à Janela de Tomar e respectiva parede esculpida, novamente do tempo áureo de D. Manuel)[20].

Poder e Saber

Pelo seu engenho, e na tradição dos séculos XVII-XVIII, o Real Edifício de Mafra é celebrativo da Razão inspirada – como que uma evolução natural do Humanismo neoplatónico dos séculos XV e XVI, de base Agostiniana. Conforme referido, a Biblioteca divide e hierarquiza o conhecimento, mas também faz reconhecer como são indispensáveis e complementares ambos os braços, secular e sacro. Em última análise convergem na versão lusa do Verbo encarnado, i.e. no monarca totalizante e absoluto[21], mas esclarecido e generoso, pois é não apenas o repositório de sabedoria, mas também modelo, mecenas e difusor de conhecimento.

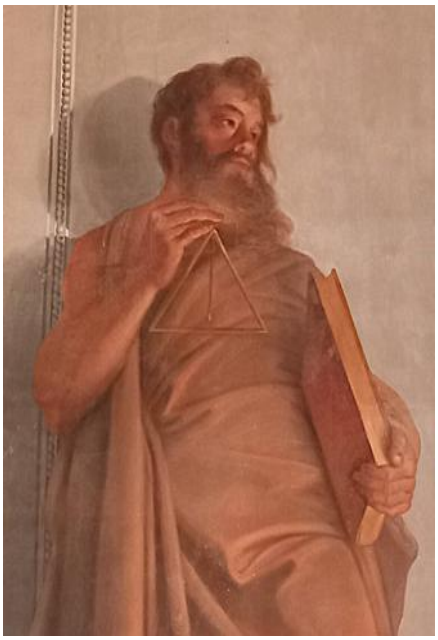
A Biblioteca Joanina na Universidade de Coimbra é disso exemplo, tal como um centro de estudos aberto à sociedade que o Magnânimo projectou para o Edifício mafrense, e do qual a Biblioteca era um elemento basilar, mesmo que então ainda instalada em salas provisórias[22]. Considerando a hipótese, já proposta na historiografia, de D. João V querer ficar sepultado em Mafra[23], talvez o monarca se tivesse inspirado em Santa Cruz de Coimbra para um panteão que fosse também uma referência educativa.

19 O mesmo se verifica quando observado por inteiro o Baptismo pintado por Andrea Verrocchio e Leonardo.
20 Sobre a lógica de Tomar cf. Paulo PEREIRA, *De Aurea Aetate*, IPPAR, Lisboa, 2003, pp.59-60.
21 Não obstante a divisão de papéis entre Rei e Rainha, o monarca acaba por reunir em si as funções e até a imagem de ambos os géneros, i.e. a necessária síntese de toda a população. Sobre o assunto, cf. o já referido *Octógono* n.7 / Setembro de 2024 – "Charpentier e o retrato melódico do Rei-Total".
22 Cf. *Real Edifício de Mafra – Proposta para a inscrição na Lista de Património Mundial da UNESCO*, p.78. (*online*, cons. Nov.2024)
23 cf. António Filipe PIMENTEL, "Do Convento de Mafra ao Real Edifício", in *Monumentos*, n.35, DGPC, Lisboa, 2017, p.50.

Era na capacidade em gerar conhecimento que residia a emancipação do País, devendo o Rei ser o garante da perene Restauração, ou Livraria.

Deste modo, o mausoléu do monarca (a Poente) aliava-se à Biblioteca/centro de estudos e aos adjacentes Palacetes dos Infantes e das Infantas, tornando o grande Edifício na consagração do soberano-filósofo como uma eterna fonte do Saber, que continuamente se regenera pelas futuras gerações, como o Sol, ou a água nos aquedutos reais.

Respeitando isso, os sucessores do Magnânimo mandariam pintar na Sala do Trono alegorias das virtudes que os governantes deveriam possuir através da boa educação secular e espiritual: Perfeição, Tranquilidade, Bondade, Conhecimento, Generosidade, Paz, Perseverança e Diligência.



Domingos Sequeira, Sala do Trono em Mafra, *Perfeição* (det.) (foto: PMO)

Ao contrário por exemplo de Versalhes, o complexo de Mafra foi pensado como um retiro temporário de austeridade e recentragem nos valores essenciais que devem guiar a governação, sob o aconselhamento espiritual dos especialmente diligentes Franciscanos Arrábidos.

Poderia aplicar-se aqui o relato de Thomas More sobre a educação na ilha que apelidou de Utopia, e na qual "a infância e a juventude são orientadas pelos sacerdotes, que se preocupam tanto ou mais em ensinar-lhes a virtude e os bons costumes como a ciência". Ou a assertividade do seu amigo Erasmo: "A educação do príncipe não é ensiná-lo a dançar, a jogar e a andar em jantares", uma vez que aos soberanos, e a eles em particular, cabia a pesada responsabilidade de procurar soluções imaginativas e funcionais para os complexos problemas da Humanidade[24].

24 Cf. Thomas MORE, *op.cit*., p.131; Roland H. BAITON, *Erasmo da Cristandade*, FCG, Lisboa, 1988, pp.142-144.

Conclusão

A Biblioteca de Mafra é, em si mesma, uma expressão do conhecimento que exige tempo e estudo, assemelhando-se a um livro que apenas revela a sua informação quando folheado atentamente.

De certo modo lembra também a própria religião Cristã, que assenta no princípio da Revelação de um Saber velado. Os dípticos e trípticos pintados que se abriam em determinadas ocasiões eram alegorias dinâmicas desse processo mental e espiritual, o mesmo se verificando na Biblioteca ou Livraria de Mafra, cujo singelo mas intrigante acesso foi pensado para fazer despertar a expectativa, e por fim, no interior, deslumbrar com o melhor que o engenho humano pode fazer para homenagear o Verbo.

Entrada da Biblioteca/Livraria de Mafra (foto: PMO)

Octógono
Cadernos de polissemia artística
Número 10
Dezembro de 2024
ISSN: 2976-0402
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira
https://octogono-cpa.blogspot.com/

O simbolismo da Charola de Tomar

Paulo Martins Oliveira

Introdução

Edificada originalmente por Cavaleiros Templários, a Charola viria a tornar-se no coração espiritual do Convento de Cristo – símbolo da formação da nacionalidade e da posterior expansão ultramarina.

Consciente desse valor, D. Manuel patrocinou uma reforma iconográfica que tornou o monumento num dos mais exuberantes e originais instrumentos para a sacralização de um poder régio europeu.

Charola de Tomar, perspectiva interior (foto: PMO).

Implementação e caracterização sumária

A Charola de Tomar é o peculiar templo delineado pelos Cavaleiros Templários na época de Gualdim Pais e de D. Afonso Henriques, aquando da fortificação da colina que domina o povoado e o rio Nabão.

Inspirada em modelos arquitectónicos da Terra Santa, trata-se de uma planta centralizada, ou seja, organiza-se de modo igual a partir do respectivo centro geométrico[1]. No caso em estudo, esse eixo era o altar colocado sob uma autonomizada estrutura cilíndrica-octogonal. Esta lembra uma grande árvore oca subindo ao tecto, onde os "troncos" ou "ramos" irradiam formando uma abóbada circundante, a qual por sua vez conecta a dezasseis muros exteriores que dão à Charola uma imagem quase circular.

Nas cerimónias religiosas, os Cavaleiros Templários dispunham-se numa nave anelar, i.e. no corredor envolvente à dita árvore central que alberga o altar (equivalente a uma capela-mor). Devido a esta configuração, o monumento é também conhecido por Rotunda.

Charola Templária de Tomar – perspectivas do exterior e do interior, já com a posterior decoração manuelina do século XVI (fotos: PMO).

A concepção estrutural manteve-se mesmo quando os Templários foram mandados extinguir pelo papa. Em Portugal, D. Dinis simplesmente metamorfoseou a instituição suprimida na Ordem de Cristo, cuja natureza aristocrática-conventual desenvolveu os ideais de Cavalaria e de expansão do Cristianismo, agora para lá de um território nacional já entretanto dominado e consolidado.

1 Sobre a planta centralizada de origens levantinas, cf. Carlos Emanuel SANTOS, "A Charola Templária de Tomar – uma construção românica entre o Oriente e o Ocidente", in *Medievalista,* IEM-FCSH*,* ano 4, n.4, 2018 [*online*].

Neste panorama, a componente fortificada na colina de Tomar perdeu relevância para o conexo Convento de Cristo, que se foi expandindo no mesmo planalto enquanto referência espiritual e estratégica, sobretudo quando o Infante D. Henrique assumiu em 1420 os destinos da instituição.

Em meados desse século observou-se uma primeira alteração significativa na Charola, quando o Infante mandou rasgar os muros no lado ocidental, acrescentando aí uma tribuna e um pequeno coro[2].

Contudo, foi nos inícios do século XVI que se verificou a grande evolução, com D. Manuel a ordenar que a partir desse lado ocidental fosse edificada uma nave rectangular. Assim, a antiga nave anelar tornou-se o deambulatório da Charola, a qual era agora a cabeceira desta reconfiguração arquitectónica latinizada, ou melhor, greco-latinizada, uma vez que a planta original centralizada, típica do oriente cristão, foi no essencial mantida e passou a conviver com o perfil longilíneo, preferido a ocidente.

No contexto da grande divisão teológica entre Católicos e Ortodoxos[3], exaltava-se deste modo o papel do Venturoso enquanto grande árbitro e mediador dos Cristãos, i.e. a função maior da dignidade imperial[4].

Perspectiva exterior da Charola, com a nave rectangular manuelina acrescentada a Poente (foto: PMO).
Interior, ligação com a nave, implicando a abertura parcial das paredes ocidentais da Charola (foto: Google Photo Sphere).

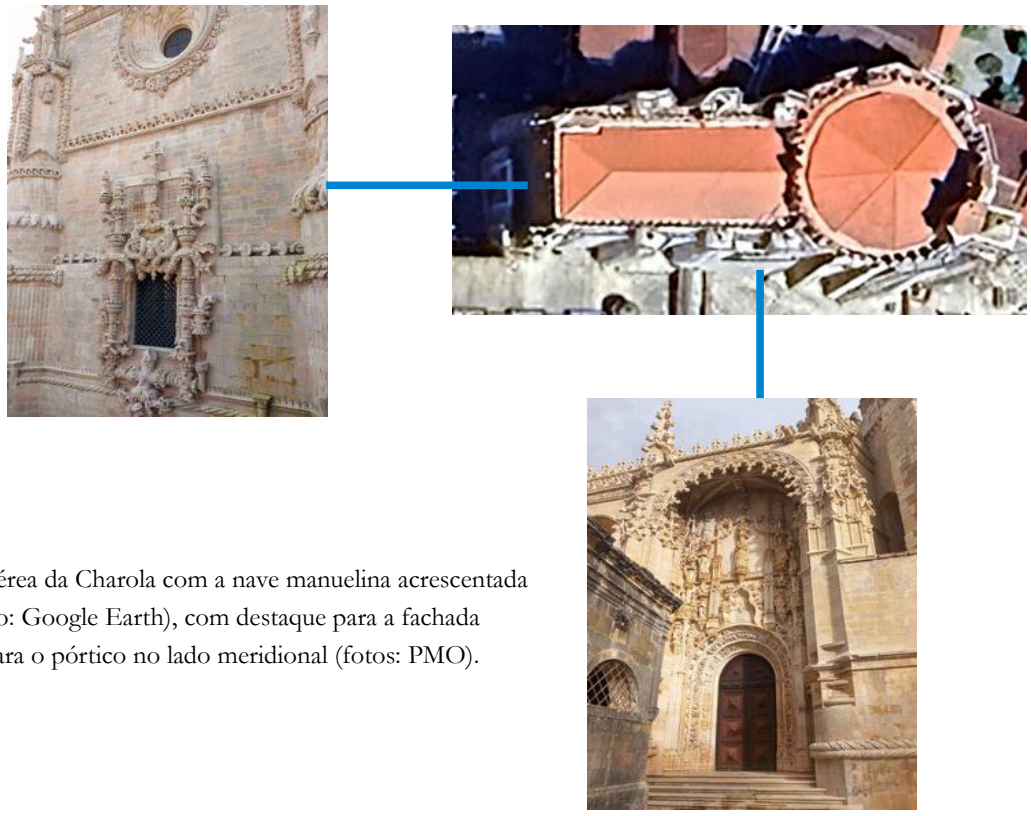
2 Cf. Paulo PEREIRA, *Arquitectura Portuguesa – História essencial*, Temas e Debates, Lisboa, 2022, pp.139-140.
3 O assunto fora também codificado na sistina *Criação de Adão*, cf. "A máquina do Espírito Santo" in *Leonardo x Michelangelo*, 2012, pp.101-109 [impresso]; e *The Sistine Ceiling and the Holy Spirit*, 2013, p.2 [*online*].
4 A reunificação do Cristianismo sob a égide Católica passou a ser um dos grandes objectivos das Cruzadas e da recuperação de Jerusalém. Note-se igualmente que também noutras matérias o papel medianeiro de D. Manuel estaria no centro das criações artísticas por si patrocinadas.

Ao contrário de tantas igrejas latinas, dotadas de capela-mor semicircular integrada numa lógica rectangular, no Convento de Cristo foi conectado um rectângulo a um círculo (poligonal) pré-existente, o qual se manteve não obstante a abertura dos respectivos muros a a ocidente, aliás uma iniciativa já ensaiada pelo Infante D. Henrique.

Essencialmente, D. Manuel veio amplificar a empreitada do Navegador, tal como se verificou no Restelo com a reformulação da pequena ermida henriquina numa grande catedral – Santa Maria de Belém (Jerónimos) – que homenageava o papel do Infante enquanto elo de transição entre o espírito original da Reconquista e o ecumenismo de um Venturoso imperial e messiânico[5].

Em suma, na Charola propriamente dita, as novidades manuelinas incidem sobretudo no programa iconográfico, que assumiu uma natureza exuberante, quase telúrica, sublinhando o cariz adventício do monarca. Simultaneamente, a nave que agora era anexada constituía uma peça autónoma e valorizada de raiz, em especial no grande portal no lado Sul, bem como na face Poente, com a sua icónica Janela.

Deste modo respeitavam-se as identidades estruturais quer da antiga Charola, quer da moderna nave, embora ambas ficassem relacionadas entre si e debaixo da tutela simbólica de D. Manuel.



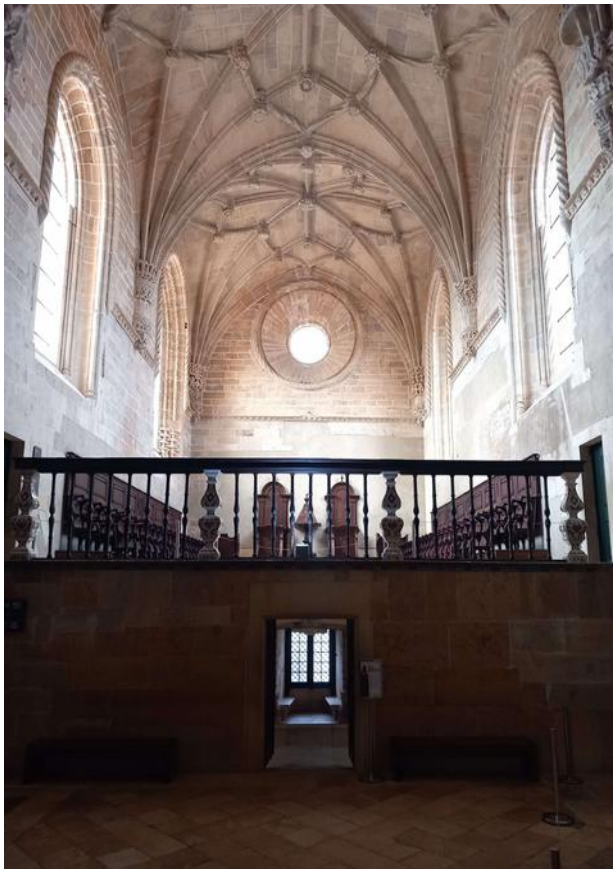
Perspectiva aérea da Charola com a nave manuelina acrescentada a Poente (foto: Google Earth), com destaque para a fachada ocidental e para o pórtico no lado meridional (fotos: PMO).

5 Sobre este assunto v. o encadeamento henriquino no Cruzado no portal Sul dos Jerónimos (Conde D. Henrique/Rei D. Afonso Henriques/Infante D. Henrique). Cf. *A estátua do Infante-Cruzado D. Henrique*, 2014 [*online*].

O Coro e a Sacristia

Com a empreitada de D. Manuel ficava confirmado que os membros da Ordem de Cristo abandonavam a tradição dos antigos Templários e já não se congregariam em torno do altar (como referido, a nave anelar da Charola passaria a funcionar como um deambulatório). Mas em vez de ocuparem o pequeno (e efémero) coro entretanto erguido a mando do Infante D. Henrique, os novos Cavaleiros-Comendadores instalavam-se agora no extremo oposto da nave recém-construída, num grande Coro sobranceiro a uma ampla mas rebaixada Sacristia, então igualmente edificada.

Apesar do cadeiral do Coro já não ser o da época, o esquema arquitectónico deixa perceber que os Cavaleiros de Cristo, directamente liderados pela Coroa, eram os eleitos iluminados pelo Sol-Cristo, todos imperando sobre a Sacristia – uma simbólica "masmorra" dos restringidos à luz fosca, mundana e gradeada.



Perspectiva do Coro e da Sacristia, no limite ocidental da nave (foto: PMO).

No espírito da época, esta Alegoria da Caverna liga-se à narrativa neoplatónica-agostiniana lavrada na face exterior da parede ao fundo da nave, notando-se ainda que, na janela em baixo, existem dois bancos de pedra sugestivos de Adão e Eva, presos mas libertados do Limbo pela vontade de Cristo[6].

6 Pela mesma altura, o pintor régio Jorge Afonso trabalhava o mesmo tema para a Madre de Deus, em Lisboa. Cf. *Octógono* n.3 / Maio de 2024 – "Jorge Afonso e a Aparição de Cristo à Virgem". Sobre a natureza polissémica da parede exterior do Coro, cf. *A Janela de Tomar*, 2011 (texto republicado in *A Janela de Tomar e os Painéis de Avis*, 2011 [*online*]).

Por seu turno, no referido Coro da nave e em posição elevada, o monarca-regalista assumia também a superintendência da própria cerimónia religiosa, que decorria na Charola contígua.

Perspectiva através da estrutura octogonal ao centro da Charola (onde se localizava o altar). (foto: PMO)

Espírito em matéria

Ao centro da Charola, o interior do octógono era ocupado pelo sacerdote encarregue da cerimónia eucarística, cujo ponto alto residia na invocação e transubstanciação do corpo e sangue de Cristo.

No limite Poente do mundo convencionado, Portugal era a sede da Idade do Espírito Santo – uma nova Terra Santa e emblema da reencarnação mística de Jesus Cristo para inspirar e conduzir a Humanidade até ao Apocalipse (pôr-do-Sol no Oceano), em contraponto e complemento à Terra Santa do Levante, onde o Messias surgira na forma humana, e onde corporalmente ascendera ao Pai.

Deste modo, a Ordem de Cristo mantinha a lógica dos antigos Templários, os quais vindos ao Poente (≈ espírito) tinham realçado os nexos teológicos com o Levante (≈ corpo), de onde eram institucionalmente originários. Neste contexto é de realçar que a forma octogonal é uma síntese entre, por um lado, a cúpula celestial (circular e infinita), e por outro o mundo terreno, representado por quadrados ou rectângulos (os quatro horizontes longilíneos, N-S-E-O).

Esta dualidade é aliás observável na parede ao fundo da nave (no contraste vertical entre o óculo do Coro e a janela da Sacristia; cf. imagem na página 5)[7], registando-se igualmente na grande estrutura octogonal-arbórea ao centro da Charola, evocativa da Árvore da Vida, negada à Humanidade expulsa do Éden oriental, mas prometida pelo Cristo apocalíptico (Ap.2:7, 22:2)[8].

Assim, em baixo dessa árvore, o altar rectilíneo simbolizava o mundo terreno e humano, que também pode ser representado pela figura deitada/caída de Jessé, enquanto ao topo domina a figuração alegórica de Jesus Cristo na forma espiritualizada da "estrela resplandecente e da manhã" (Ap.22:16).

Nesta lógica, a estrutura octogonal é rematada no topo interno por uma cúpula azul-celeste, a qual tem ao centro uma chave em forma de estrela e de Sol nascente.

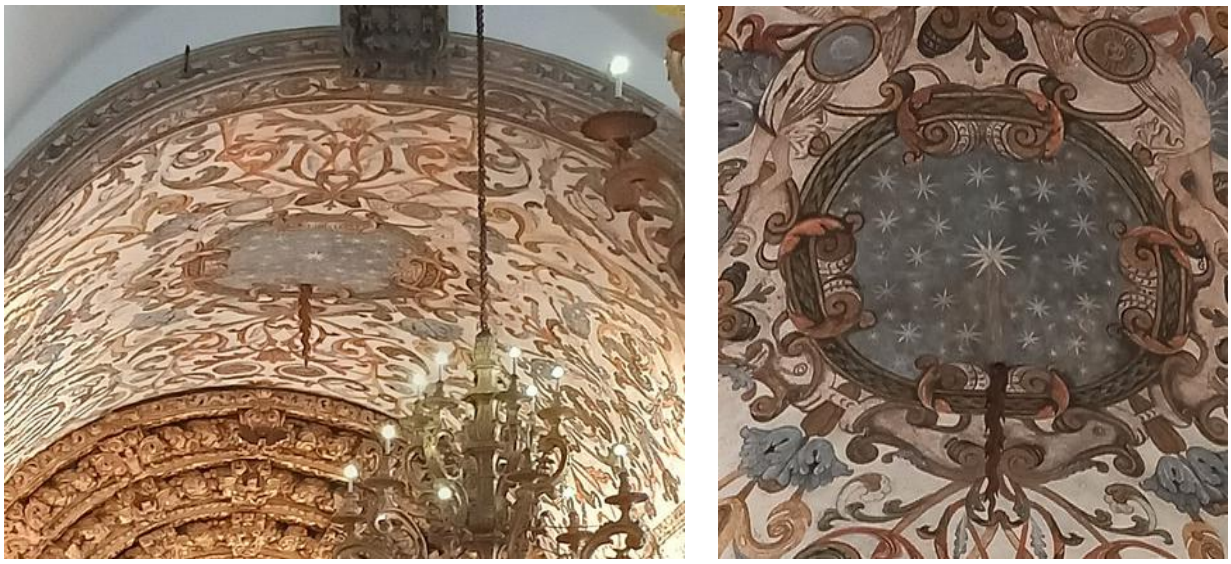
Charola de Tomar:
à direita na imagem, a pequena cúpula azulada da estrutura central arbóreo-octogonal, tendo no seu eixo a referência cristológica na forma de uma estrela solar (noite/dia, omnipresença divina);
à esquerda, parte da cobertura abobadada que, partindo da referida estrutura octogonal, a esta rodeia totalmente, definindo o corredor-deambulatório circundante.
(foto: PMO)

7 Esta dualidade existe desde a fundação Templária em Tomar, com o diálogo complementar entre o temporal Castelo (≈ quadrado) e a espiritual Charola (≈ círculo).

8 Neste contributo utiliza-se a *Vulgata Latina*, na edição traduzida pelo padre António Pereira de Figueiredo (1842), reimpressa em 1963 (Depósito das Escrituras Sagradas, Lisboa).

Da referida estrela solar sobressai e projecta-se fisicamente para baixo um elemento circular, que representa a materialização eucarística da luz em direcção ao altar e correspondente domínio terreno.

Este artifício lembra o do Mosteiro de S. João de Tarouca, de cuja abóbada da capela-mor sai em direcção ao solo, literalmente, uma representação do relâmpago que Deus teria enviado para indicar o local de construção desse templo cisterciense[9].



Detalhes da abóbada da igreja do Mosteiro de S. João de Tarouca (fotos: PMO).

Charola de Tomar, chave da cúpula central (foto: PMO).

9 Note-se que, durante a Reconquista Cristã, os Templários (≈ Vida Activa) e os Cistercienses (≈ Vida Contemplativa) desempenharam um papel especial no território português. Sobre a importância artística de S. Bernardo na Charola de Tomar cf. *Octógono* n.5 / Julho de 2024 – "Gregório Lopes e os italianismos do Convento de Cristo", pp.4-6.

No caso do referido elemento circular na cúpula celestial de Tomar, alegoriza-se um pedaço do céu infinito que desce ao altar no solo, i.e. uma materialização da luz cristológica na circunferência da hóstia e do cálice.

O mesmo círculo tem inscrito um 'c' gótico seguido de um 'p' e de um 's'. O 'c' inicial é traçado por uma linha fina, formando um laço, i.e. um 'x'.

Assim, combinando caracteres latinos e gregos, figura-se Christus/Χριστός, ou seja, a corporização da luz pura numa referência corpórea universal a Católicos e Ortodoxos. A utilização de ambíguas minúsculas góticas permite que, lendo noutra orientação, fique sugerida a comum abreviatura de Jesus (ihs, IHS/IHΣ). Inscreve-se pois "Jesus Cristo", reportando a ambivalência da Encarnação de Deus.

Estes jogos de letras eram relativamente comuns[10], e numa outra variante manuelina, agora nos medalhões do tecto de Santa Cruz de Coimbra, combinavam-se caracteres góticos e capitais latinas, apresentando D. Manuel também como o grande mediador entre épocas e estilos[11]. No caso de Tomar reforça-se o monarca enquanto conciliador entre Cristãos (Católicos ocidentais e Ortodoxos gregos), num princípio semelhante ao que depois, já no século XVIII, seria expresso na grande Biblioteca de Mafra, onde também se alegoriza a materialização do Verbo[12].

Biblioteca de Mafra, face solar na cúpula do cruzeiro (foto: Google Photo Sphere).

No caso de Mafra, a imagem está em trânsito Nascente-Poente; já em Tomar, o sentido é descendente, para o altar e para a hóstia consagrada. Esta ideia é reforçada no interior da árvore octogonal por uma figuração "aérea" do Jesus crucificado, como se observa na página 6 deste estudo.

10 Por exemplo, permitem no grande políptico de Nuno Gonçalves a leitura correcta da legenda na bota do príncipe (no painel dito do Infante), e ainda do livro em caracteres pseudo-hebraicos (no painel dito da Relíquia).

11 Veja-se o contexto in *Octógono* n.2 / Abril de 2024 – "O dinâmico Claustro dos Jerónimos", p.4.

12 Cf. *Octógono* n.9 / Novembro de 2024 – "A Real Livraria de Mafra – a Máquina do Verbo". Recuperava-se neste século XVIII um objectivo de D. Manuel, que por sua vez já o fora o dos Médicis, no anterior século XV.

A grande Custódia

A referida estátua do Messias crucificado preside a um conjunto de outras figuras do Cristianismo postas em torno das paredes internas da estrutura octogonal, ao centro da Charola.

No entanto Cristo é o único personagem levitante, enquanto corpo mas também espírito imaterial, ao passo que todos os outros estão apoiados[13] (lembrando os contrafortes que flanqueiam a parede exterior-ocidental do Coro manuelino, numa dicotomia entre a árvore celestial de raízes cortadas e a terrena, enraizada no solo)[14].

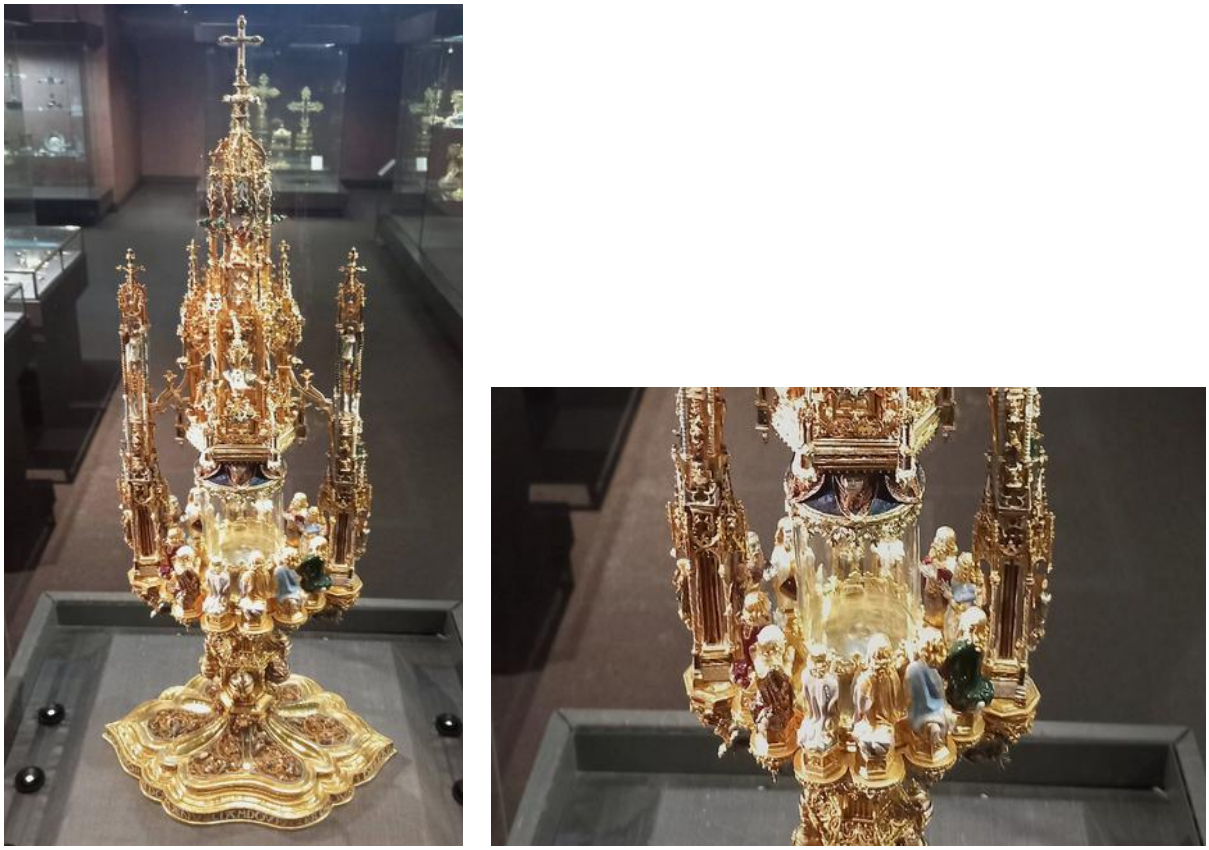
Na Charola existe ainda um segundo anel de estátuas, para lá do corredor, tratando-se de profetas do Antigo Testamento que vaticinaram o advento do Messias, colocados portanto numa disposição neoplatónica (i.e. atendendo à sua maior distância teológica ao eixo cristão)[15].

Em primeiro plano, figuras do Cristianismo (Novo Testamento e Idade do Espírito Santo), colocadas na estrutura arbórea-octogonal da Charola.
Em segundo plano, profetas do Antigo Testamento no limite do corredor circundante (foto: PMO).

Numa perspectiva geral, enquanto a estátua "aérea" de Jesus crucificado sugere um espírito que desce enquanto matéria encarnada (e também de um corpo que ascende enquanto espírito), o altar por sua vez era o efectivo epicentro da Charola. Era aí que a Transubstanciação ocorria, sendo as estátuas circundantes uma memória dos Cavaleiros fundadores (Cruz da Ordem de Cristo ≈ Cruz Templária).

13 Todavia, à representação da Virgem foi conferida uma hábil sugestão levitacional,embora atenuada perante Cristo.
14 Cf. Paulo PEREIRA, "A simbólica manuelina – Razão, celebração, segredo", in *História da Arte Portuguesa*, vol. II, Círculo de Leitores, Lisboa, 1995, p.134.
15 A propósito, cf. Sto. AGOSTINHO, *A Cidade de Deus*, vol.III, liv.XVIII, caps.XXVII-XXXVII, FCG, Lisboa, 2021, pp.1765-1806. Por sua vez essas estátuas servem de "tenentes" a grandes pinturas evocativas de Cristo, aí colocadas.

Talvez aquele ritual dos antigos Cruzados levantinos tenha inspirado Gil Vicente na concepção da sua Custódia de Belém, onde os apóstolos se reúnem em torno de um cilindro ou viril de cristal, no qual a exibição da hóstia consagrada expressava o Messias reencarnado e presente entre os fiéis[16].



Gil Vicente, Custódia de Belém, MNAA (foto: PMO).

Por sua vez, e como já sustentado na historiografia[17], é muito possível que Gil Vicente tenha delineado ou pelo menos co-autorado o programa escultórico da célebre Janela manuelina e de toda a respectiva parede exterior do Coro, no limite ocidental da nave.

Alargando esta dedução, e como na mesma altura se verificou a reforma decorativa e simbólica da Charola, talvez Gil Vicente (vedor da ourivesaria do Convento de Cristo) tenha igualmente gizado o esquema das estátuas circundantes e de outros aspectos na grande estrutura octogonal, apresentando-a também como uma enorme custódia, reminiscente da sua famosa obra hoje no MNAA, e para a qual já teria buscado inspiração na primordial cerimónia Templária, justamente na Charola de Tomar.

16 Sobre a polissemia desta peça de ourivesaria v. *As camadas simbólicas da Custódia de Belém*, 2015 [*online*].
17 Cf. Paulo Pereira, *De Aurea Aetate – O Coro do Convento de Cristo e a Simbólica Manuelina*, IPPAR, Lisboa, 2003, pp.87-90.

O Espírito Santo Venturoso

Na intervenção em Tomar predomina uma coerência que harmoniza o novo com o antigo, aliás na linha artística que visava compor imagens que, logo em si mesmas, expressassem a unidade da Fé Cristã e dos seus momentos capitais.

É assim que a estátua levitante do Jesus crucificado na Charola tanto alude à sua reencarnação transubstanciada na terra (≈ apresentação da custódia no altar), como simboliza o regresso para junto do Pai (≈ retirada da custódia). A propósito, veja-se que a cúpula azulada da estrutura central, para além de cruzes da Ordem de Cristo, está circundada também por esferas armilares (cf. imagem na página 7).

Reporta-se aqui a eterna revolução da máquina celeste em torno do paternal Empíreo – a fixa Estrela Polar, da qual Cristo se desprende para se materializar eucaristicamente, mas também para onde regressa e "encaixa" na cúpula (≈ contraparte da luneta-terrena da custódia).

Por seu turno, essa chave estrelada-circular (Pai e Filho) apresenta, sobre as respectivas letras, o típico sinal paleográfico de abreviatura, que lembra a Pomba do Espírito Santo (cf. página 8). Ou seja, aquele eixo superior parece agregar referências sugestivas da Santíssima Trindade.

O mesmo conceito alegorizante é observável na generalidade da arte manuelina, onde a realeza adventícia do Venturoso se manifesta sobretudo por via indirecta, nomeadamente por símbolos, letras e sinónimos bíblicos ou históricos (e.g. Salomão, Alexandre, etc.), e menos por figurações expressas, sendo o retrato esculpido nos Jerónimos uma das poucas excepções.

Um bom exemplo dessa lógica encontra-se na Sala dos Brasões no Paço de Sintra, construída na sequência da empreitada de Tomar, equivalendo mesmo a uma versão temporal da Charola.

Sala dos Brasões,
Paço de Sintra (foto: PMO).

Em Sintra, a referida Sala tem uma planta quadrangular[18] que evolui para um dominante tecto octogonal, cujo programa manuelino principia com os brasões das principais famílias nobres do país, correndo sobre as paredes e envolvendo todo o espaço. Este registo equivale, na Charola do Convento de Cristo, às estátuas dos profetas do Antigo Testamento, colocadas para lá do corredor.

O programa de Sintra continua no sentido ascendente, agora com uma faixa circundante com figurações de cervídeos (≈ corredor anelar da Charola), separando os anteriores clãs aristocráticos da família real propriamente dita. De facto, agora já na parte central do tecto sintrense, as armas dos oito filhos de D. Manuel com D. Maria correspondem ao grande octógono-arbóreo da Charola tomarense (com as suas estátuas do Novo Testamento e da Idade do Espírito Santo), associando a Árvore da Vida à Árvore de Jessé, deixando sugerida a árvore genealógica manuelina.

Na Sala dos Brasões, o cume octogonal (≈ cúpula azulada da Charola) é dominado pelo Escudo régio-português, cujos cinco escudetes interiores traçam uma geométrica Pomba do Espírito Santo[19]. Desenham também, e desde logo como é óbvio, a Cruz do Filho, enquadrada no fundacional Escudo de origem Afonsina (Pai).

Existe portanto uma analogia entre a divina estrela-solar da Charola e o temporal Escudo em Sintra, o qual não apenas cita o Cristianismo, como é ele próprio sinónimo e fonte de espiritualidade trinitária. Constitui inclusivamente uma expressão do regalismo que desde cedo caracterizou a Coroa Portuguesa, e que teria em D. Manuel a sua versão adventícia e messiânica.

Veja-se ainda que, relativamente aos brasões das principais famílias nobres, já foi notado como o seu registo se enquadrava na preservação da memória nacional[20]. De certo modo, o mesmo se procurou fazer com as estátuas circundantes na Charola, evocando o ritual dos ancestrais Templários.

Neste ponto poderia considerar-se que o versátil Gil Vicente também gizara a grande Sala sintrense, existindo contudo o risco de tornar essa figura numa espécie de novo Grão Vasco, ao qual tudo se atribuía.

Ainda que tal possibilidade não possa ser descartada, há aqui a ter em conta o papel do pintor régio Jorge Afonso enquanto verdadeiro móbil da actividade artística portuguesa[21], o qual, antes de seguir para Sintra, coordenara na Charola de Tomar as grandes tábuas colocadas nas paredes do perímetro, ou seja aquelas para lá do corredor-deambulatório.

18 Mais precisamente um quase-quadrado. Sobre esta configuração, v. *Octógono* n.2 / Abril de 2024 – "O dinâmico Claustro dos Jerónimos", p.2.

19 Os cinco escudetes são uma típica composição polissémica, desdobrável em várias leituras.

20 A este respeito cf. Miguel Metelo de SEIXAS, Torsten HILTMANN, "Heraldic decor as a reserch problem – the 'Sala dos Brasões' of the Sintra Palace and heraldry in medieval and early modern state rooms", in *Heraldic Studies*, vol.3, Thorbecke, 2020, p.14 [*online*].

21 Cf. *Octógono* n.3 / Maio de 2024 – "Jorge Afonso e a Aparição de Cristo à Virgem", pp.2-3, 41.

As combinações dinâmicas

O programa pictural da Charola é denso, envolveu diferentes artistas e encontra-se aplicado quer em tábuas, quer directamente nas paredes, sejam as circundantes, sejam as da própria árvore-custódia octogonal (nos respectivos muros e na cúpula azulada), bem como na abóbada anelar que pelo alto une a árvore às paredes exteriores. A tudo isto acrescem ainda as pinturas no lado ocidental, assinalando a transição para a nave conexa.

E não esquecer as subsequentes iniciativas do tempo de D. João III e da reforma liderada por Frei António de Lisboa, onde se destacou o talento de Gregório Lopes[22], pelo menos um artista aqui directamente associável a painéis concretos, uma vez que no anterior reinado manuelino era muito frequente que uma dada obra fosse dividida em secções atribuídas a vários pintores já consagrados, do que resultam manifestas indefinições historiográficas.

Enfim, trata-se efectivamente de uma floresta cerrada de pinturas, mas não de um mero horror ao vazio, pois todas, de um modo ou outro, se adaptaram entre si e ao espírito do local.

Por exemplo, entre dois vãos luminosos ao Nascente, uma pintura tridimensional do Escudo Português sugere o Espírito Santo e a materialização do Verbo redentor[23], que após baptizado por João será glorificado na cruz, numa postura que a S. Bernardo lembrava um convite ao abraço e à elevação[24].

Charola de Tomar (foto: PMO).

22 Sobre essas pinturas cf. *Octógono* n.1 / Março de 2024 – "O S. Sebastião de Gregório Lopes"; *Octógono* n.5 / Julho de 2024 – "Gregório Lopes e os italianismos do Convento de Cristo"; e *Octógono* n. avulso (4) 1 de Setembro de 2024 – "Gregório Lopes – o anjo e a torre da soberba".

23 Existe todavia um ligeiro desvio entre o Escudo e o Cristo suspenso, uma vez que o desdobramento original das oito faces da estrutura central nos dezasseis panos exteriores levou a que esse vão aberto do octógono esteja centrado com um dos contrafortes exteriores, e não com um pano de parede, obrigando a uma solução de recurso.

24 Cf. Tiago de VORAGINE, *La Leyenda Dorada*, vol.I, Alianza Editorial, Madrid, 1999, p.223.

Sem excepção, todas as peças participam num contínuo e preciso desmultiplicar de narrativas sacras, constituindo a Charola de Tomar uma verdadeira máquina das lógicas e dinâmicas do Cristianismo, associando-as à Coroa Portuguesa enquanto sua expressão político-terrena.

Noutro exemplo sobre o modo versátil e multiforme como estas intervenções artísticas devem ser analisadas, veja-se como, num dos muros extremos da Charola, a grande pintura manuelina da *Ascensão de Cristo* constrói a sugestão de dois círculos de figuras em torno de um "cilindro" conceptual (≈ viril de cristal da Custódia de Belém).

Obtém-se portanto um efeito similar ao das vizinhas estátuas exteriores e interiores que circundam o túnel vertical da árvore-custódia, estando aqui a chave trinitária da cúpula alinhada com o altar que se encontrava na base.

Ascensão de Cristo, Charola de Tomar (foto: PMO).

Assim, a tábua em questão deve ser entendida de modo dinâmico, pois representando a Ascensão (o regresso ao Pai), também evoca a Eucaristia, i.e. a recorrente vinda de Cristo para junto dos fiéis através da Transubstanciação. O mesmo princípio observa-se nas custódias da época, conforme estejam ou não expostas com a hóstia consagrada fixa na luneta.

A este respeito e ainda na mesma pintura, dois anjos tenentes flanqueiam o "cilindro" e custodiam Jesus, correspondendo ao efeito dos arcobotantes da Custódia de Belém (cf. página 11)[25]. Do mesmo modo, em cada face do octógono da Charola existe um par de anjos, tendo ao respectivo centro uma abertura vertical que permite vislumbrar a chave da cúpula, sublinhado a relação espírito-matéria.

Charola de Tomar, parte superior do octógono, detalhe de uma das faces (foto: PMO).

Os anjos do octógono

Erguendo-se imponente ao centro da Charola, a grande estrutura arbórea cresce e renova-se em permanência para os céus – justamente o simbolismo místico da árvore (≈ coluna torsa), mas também de uma custódia eucarística, que "brota" do respectivo apoio para florescer e nela frutificar a hóstia consagrada e solar, como um esperançoso sinal primaveril.

A profusão decorativa observável na Charola realça esse efeito de contínuo desenvolvimento orgânico-espiritual, tendo sido na grande estrutura ao centro, em concreto na metade superior das oito paredes, que Fernão Anes[26] pintou anjos aos pares (≈ Mc.6:7), quase como as aves do Paraíso que se acreditava nem sequer terem patas[27].

Se o octógono é por excelência o símbolo geométrico da comunicação entre o Céu e a Terra, os anjos cumprem o mesmo papel no domínio figurativo. Como que guardando a descida de Jesus à Humanidade e o regresso ao Pai, os anjos da Charola ostentam emblemas da Paixão de Cristo, i.e. da sacrificial missão que permitiu selar a redentora Nova Aliança entre os Homens e Deus.

25 Por seu turno, e como bem notou António Manuel Gonçalves, a alfaia de Gil Vicente tem equivalência no grande pórtico meridional dos Jerónimos, mostrando o modo intrincado como todas essas obras se influenciavam entre si.

26 Identidade colhida em Paulo PEREIRA, *Enigmas – Lugares Mágicos de Portugal – Templários e Templarismos*, vol.VIII, Círculo de Leitores, 2005, p.193. De notar que Anes poderá ter executado aqui o programa de outrém.

27 Sobre o evitar o solo impuro (≈ Cidade dos Homens), cf. *Octógono* n.5 / Julho de 2024 – "Gregório Lopes e os italianismos do Convento de Cristo", pp.37-38 (para Gregório Lopes os verdadeiros anjos são os não-alados).

Tratam-se na verdade de imagens polissémicas, pois dos mesmos elementos é possível inferir conceitos basilares que estruturam o discurso catequético, bem como invocar a figura de João Baptista, de particular importância para os fundadores Templários, e cuja memória se manteve especialmente forte em Tomar, sendo por exemplo o patrono da igreja matriz do povoado.

Aliás, isso poderá contribuir para explicar a particular atenção dada ao Convento de Cristo também por D. João III (assim baptizado em honra daquele santo), que mandou ampliar o complexo e edificar nas imediações a Ermida de Nossa Senhora da Conceição, frequentemente considerada o melhor exemplo da arquitectura renascentista em Portugal.

Nicolau Chanterene, *João Baptista e a Rainha D. Maria*, esposa de D. Manuel e mãe de D. João, futuro III de Portugal. Não por acaso, as vestes do Baptista insinuam um peitoral de armadura (≈ Vida Activa protegendo o Cordeiro e a Rainha). Portal axial dos Jerónimos (foto: PMO).

A importância do corajoso e mártir Baptista deve portanto ser realçada na intervenção manuelina efectuada na ancestral Charola dos Cavaleiros Templários, onde os pares de anjos pintados por Fernão Anes constituem um esquema dinâmico e hierarquizado, em que um anjo reporta a dimensão espiritual, e o outro a carnal/terrena.

Como referido, em torno do octógono essa divisão é efectuada aproveitando a correspondente fresta ao centro, ou seja, o símbolo verticalizante que deixa vislumbrar a chave estrelada na cúpula. Assim, em cada uma das oito frestas, o anjo espiritual encontra-se à respectiva dextra e o carnal à sinistra (no octógono, estas posições são projectadas em cada muro a partir de dentro para fora, i.e. a partir do eixo eucarístico que conecta a cúpula ao altar).

Tal constata-se desde logo no muro Poente do octógono, ou seja, no lado exposto à nave e ao Coro que o Venturoso mandara edificar na mesma altura.

Coroa de espinhos e pano verónico

Nessa parede ocidental do octógono, os anjos começam por apresentar dois símbolos da Paixão, nomeadamente a coroa de espinhos e o pano verónico, i.e. o tecido impresso com a face de Jesus, ainda em vida humana do Messias. Ficando na posse de Sta. Verónica, esta relíquia possuía extraordinárias propriedades medicinais, que despertariam o interesse até do adoentado imperador Tibério, conforme registado nas páginas hagiográficas de Voragine[28].

Fernão Anes, Anjos da Charola de Tomar, num total de oito pares (fotos: PMO).

Reflectindo uma hierarquia repetida em cada muro do octógono (Vida Contemplativa/Vida Activa), o anjo o que segura a coroa de espinhos encontra-se à dextra da composição, reportando a vertente espiritual aqui traduzida por um círculo, eterno na forma e eucarístico no significado.

Um esquema aproximado poderá ser encontrado no Mosteiro do Lorvão, onde na capela-mor o anjo à dextra ostenta um pano branco, enquanto à sinistra outro mostra o pano verónico com a face humana de Jesus. O par expressa a superioridade da incorpórea fé espiritual sobre a também importante mas subordinada esfera terrena e sensível. "Bem-aventurados os que não viram, e creram", disse Cristo a S. Tomé (Jo.20:29).

Na Charola de Tomar, o círculo vazio da coroa (≈ pano branco) realça o predomínio do espiritual e alegórico relativamente às figurações humanizadas, aliás exactamente na lógica da arte manuelina, a qual para exaltar o rei messiânico preferia, como referido, os símbolos alegóricos aos retratos[29].

28 Cf. Tiago de VORAGINE, *La Leyenda Dorada*, vol.I, Alianza Editorial, Madrid, 1999, pp.225-226
29 Sobre esta questão, cf. Sto. AGOSTINHO, *A Cidade de Deus*, vol.II, liv.X, cap.XV, FCG, Lisboa, p.925.

A este respeito, também na própria Charola as estátuas e pinturas personificadas estão na órbita do místico e "abstracto" eixo vertical que ligava a chave circular da cúpula ao altar rectilíneo em baixo.

Em suma, ostentando a coroa de espinhos e o pano verónico, os dois anjos associam o círculo celestial ao quadrado terreno, interpretando no octógono (círculo-quadrado) uma coroação dos mártires de Cristo, aqui convergidos na sugestão de uma cabeça degolada. Esta é representativa dos sacrificiais Templários e do patrono-mártir João Baptista, humildemente à sinistra da coroa de espinhos de Jesus (o mesmo se observa nas estátuas no perímetro da Charola; cf. página 14).

Na grande estrutura central, outro muro particularmente importante é o do oposto Nascente, uma vez que é por esses pontos cardeais que se alinham a generalidade dos templos cristãos.

Cruz e coluna

Nesta face levantina do octógono, os anjos destacam o suplício corporal do Messias na Terra Santa, exaltando para tal a cruz e a coluna – dois símbolos da Paixão que, pelo seu tamanho dominante, costumam surgir associados e resumir os demais.

Por regra a cruz surge à dextra da composição, o que também ocorre nesta parede. Afinal, o Messias foi "elevado" na cruz perante os Homens, e aí morrendo entregou o seu Espírito ao Pai (Lc.23:46; mais tarde ressuscitou e ascendeu também corporalmente ao Céus).

Enquanto a flagelação na coluna realça o tormento físico e o domínio do sensível., a cruz constitui obviamente o símbolo maior do martírio redentor, associável à vertente espiritual. Antecipando isso,

Jesus chamou a si os discípulos e a população, dizendo-lhes: "Se alguém me quiser seguir, negue-se a si mesmo e tome a sua cruz, e siga-me" (Mc.8:34).

Na subsequente Idade do Espírito Santo, os fiéis continuaram a ser desafiados a tomar Cristo por modelo e a carregarem estoicamente as suas próprias cruzes, entenda-se, a manterem-se leais à sua Fé e se necessário a deixarem-se sacrificar por ela. Neste sentido, ao tempo de D. Manuel ganharam grande popularidade movimentos teológico-intelectuais como a *Devotio Moderna* e livros como *A Imitação de Cristo*, contribuindo para que os fiéis, dentro do âmbito Católico, se aproximassem espiritualmente do exemplo de Jesus, o qual deviam seguir e emular[30]. Isso é expresso por uma relativa proliferação de quadros representando Simão de Cirene auxiliando o Messias a carregar a cruz, sujeitando-se à troça da multidão que assistia ao longo da via dolorosa (Mt.27:32)[31].

Mas na Charola, e sobretudo na dualidade angélica deste muro Nascente, fica também expresso que o verdadeiro Templo reconstruido não é o judaico de Herodes (≈ coluna arquitectónica do anjo à sinistra), mas antes o próprio corpo glorificado de Cristo (Jo.2:19-22), cujo sinónimo – a cruz – será um símbolo de união entre os crentes dedicados (e.g. significado das basílicas cruciformes, etc.).

Inclusivamente, a imagem à dextra lembra e condensa uma típica Descida da Cruz, onde um fiel em baixo ampara o corpo do Messias, aqui alegorizado no emblema da cruz.

Perante este zelo, onde se abraça e se toma a cruz no coração (≈ *A Imitação de Cristo*), o anjo à sinistra mostra-se leviano, dançando e tocando um instrumento já de cordas partidas, i.e. sem harmonia ou "concórdia" (com cordas/com o coração, *cordus, cordia, corde*)[32].

Ou seja, na dextra cruciforme observa-se uma efectiva concórdia (fidelidade, paz, justiça), ao passo que à sinistra impera a discórdia (descaso, violência, injustiça), numa dança frívola interpretada por Salomé, de que resultou a exigência da morte do justo e firme João Baptista, cuja história é integrada nesta composição dual, em novo emparelhamento com a de Jesus Cristo.

O grande octógono da Charola é na verdade um elaborado mecanismo simbólico que celebra em cada face as vertentes espiritual e carnal do Cristianismo, e se os muros Poente e Nascente justificam especial atenção, os restantes seis lados também merecem análise, pois neles se recombinam os mesmos temas essenciais, fazendo evoluir o discurso inscrito no monumento.

Deste modo, outro par angélico emerge com a túnica de Jesus, que os guardas tiraram para sortear entre si, e com a escada que serviu para baixar da cruz o corpo falecido do Messias.

30 Relativamente à influência sobre os artistas em geral e Bosch em particular, cf. *Jheronimus Bosch – o relojoeiro dos símbolos*, 2.ª ed. 2012, pp.140-151.

31 Por exemplo, vejam-se os Carregamentos da Cruz pintados por Jheronimus Bosch (tábua do Palácio Real de Madrid; e verso das *Tentações de Santo Antão*, MNAA).

32 Sobre este assunto, cf. *Octógono* n.5 / Julho de 2024 – "Gregório Lopes e os italianismos do Convento de Cristo", pp.25-26. No caso em análise, o anjo também representa os trocistas que acompanharam Cristo e Simão de Cirene.

Túnica e escada

Enquanto a escada evoca a dimensão corporal, as roupas vazias insinuam um Jesus Cristo tornado Espírito, percebendo-se na abertura ovalada e escura da túnica o pequeno perfil "fantasmagórico" de um corpo humano semi-coberto e com duas pernas em Λ, evoluindo do "túmulo" para a fresta e chave ao centro (≈ Ressurreição e Ascensão ao Pai).

É já num patamar imaterial que Cristo prosseguirá os seus ensinamentos aos fiéis, realçando a importância da misericórdia para com os pobres e mesmo com os pecadores, equiparados aos enfermos que necessitam de tratamento (Mt.9:11-13)[33].

Vestir os miseráveis e cuidar dos presos eram duas dessas funções meritórias, para as quais no reinado de D. Manuel foram criadas Misericórdias em diferentes cidades portuguesas.

Na imagem em questão é possível interpretar a dádiva de roupa e a visita aos encarcerados, com o anjo caridoso à dextra "vestindo" um pobre (≈ pequena figura insinuada pela própria túnica).

Além disso, e demonstrando a versatilidade destas composições, o mesmo anjo visita um preso à sinistra, "encerrado" numa escada que simula as grades de uma cadeia, ou uma canga fechada em torno do pescoço para exposição pública[34].

Para além de recordar ao espectador que as genuínas boas-obras são uma forma de ascender ao Céu (sendo a Caridade uma das três virtudes teologais), a composição alude igualmente ao baptismo de Jesus no rio Jordão, onde um anjo lhe guarda a roupa, assemelhando-se a pinturas como o *Baptismo de*

33 Ao que parece, a tutela do jogo pela Misericórdia de Lisboa deriva de se colocar penitencialmente ao serviço da beneficência a memória bíblica das vestes de Cristo, sorteadas pelos guardas aquando da Crucificação.

34 Em Inglês o instrumento designa-se *pillory*, relacionado com o termo "pelourinho" em Português.

Cristo (MNGV, onde Vasco Fernandes ainda utilizou os anjos para "decapitar" a túnica, numa original evocação do martírio do Baptista).

Na Charola, estando pois "Cristo" ao centro (a chave da cúpula), no lado sinistro encontra-se João Baptista, que viria a ser preso e degolado (efeito simultâneo da cabeça na escada), tratando-se de uma figura que os Evangelhos equiparavam a um anjo de Deus (Mc.1:2). Existe também por aqui uma hierarquia teológica, pois enquanto os anjos necessitavam de "escadas" alegóricas para subir e descer, já a Encarnação, a Ressurreição, a Ascensão e a Transubstanciação resultam da simples vontade divina.

Aprisionamento

Noutra cena do octógono, os anjos apresentam atributos relacionados com a prisão nocturna de Jesus no Monte das Oliveiras. À dextra – a lanterna e um archote longo usado pelos guardas, como se pode observar em vários obras[35]; à sinistra – a espada com que, nessa ocasião, o intempestivo Pedro cortou a orelha a um dos guardas (curado no local pela misericórdia do Messias, Lc.22:49-51, Jo.18:10).

Subsidiariamente exalta-se a luz pacífica e sofredora de Cristo, pois o archote longo tem inscrito um crucifixo ao topo, enquanto a lanterna erguida na outra mão lembra um cesto fechado, i.e. o símbolo do estoicismo e de como se deve aceitar o destino individual[36]. Já o anjo à sinistra, que numa primeira análise representa o mero instinto violento, numa segunda leitura evoca a subordinada mas crucial Vida Activa, neste caso a acção dos cruzados que lutavam e morriam pela Fé.

35 E.g. verso do tríptico de Bosch no MNAA; ou a gravura 12 da série da *Pequena Paixão*, por Dürer.

36 Sobre esta questão cf. *Octógono* n.5 / Julho de 2024 – "Gregório Lopes e os italianismos do Convento de Cristo", pp.33-34.

Como nas demais cenas, também aqui João Baptista é alegoricamente invocado, agora através da espada, i.e. o atributo do respectivo martírio. Mais subtilmente, a sua acção baptismal surge relacionada com a tradição judaica, em que a circuncisão (espada ≈ faca) era o ritual antigo que o baptismo cristão veio substituir (Col.2:11-12)[37].

Outra relação similar verifica-se com a cerimónia judaica da Apresentação no Templo, também frequente nas representações da infância de Cristo, onde eram figurados círios (≈ archote longo) e duas pombas ou rolas (em cestos ou cestos-gaiola ≈ figuração da lanterna enquanto objecto deliberadamente ambíguo). A Apresentação encontra-se pois subentendida na imagem à dextra, sendo que os antigos (e substituídos) rituais do corte pela faca e da Apresentação (entrega ao sacerdote ≈ Deus-Pai) estão subjacentes na fresta ao centro do muro, em concreto no elemento circular (xps) que misticamente tanto se desprende (≈ corta) como "regressa" à chave estrelada da cúpula (i.e. Ressurreição, Ascensão e Transubstanciação associados à geradora Natividade/Encarnação)[38].

Lavagem e consciência

Estas dinâmicas estão igualmente presentes na face do octógono onde os anjos ostentam, à dextra, uma vasilha e um prato, e à sinistra uma coluna encimada por um galo.

37 V. igualmente Pde. António VIEIRA, "Sermão dos Bons-Anos" (1642) in *Sermões Escolhidos – Padre António Vieira*, Ulisseia, 1999, p.121.

38 O *Altar de Middelburg* é uma das várias obras que celebra o cristológico e totalizante bebé-estrela-solar, cf. *Octógono* n.6 / Agosto de 2024 – "As estátuas vicentina e fernandina de Nicolau Chanterene", pp.9-10; sobre a autoria da referida pintura, v. *The forgotten disciple of Rogier van der Weyden*, 2015 [*online*].

Desde logo a imagem aparenta conter uma dupla referência, irónica na sua contradição: a lavagem das mãos por Pilatos, e o episódio em que Jesus lavara os pés dos discípulos (pouco antes da sua prisão)[39], equivalendo neste caso a uma forma de "baptismo" muito específica protagonizada pelo Messias – limpar a poeira terrena dos seus sacerdotes, indicando que eles deveriam procurar ser como os anjos. No mesmo sentido Gil Vicente figurou, na sua Custódia de Belém, os apóstolos descalços e "suspensos", insinuando uma dimensão angelical. Igualmente em tempos renascentistas, Giovanni Pico della Mirandola quisera que a Humanidade imitasse Cristo, de forma a que todos os de boa-vontade, "subindo ao céu, se tornassem anjos"[40].

Mas para que tal possa ocorrer, há que assumirem-se como pecadores, daí a simbolismo do galo denunciador de S. Pedro, funcionando como uma voz auto-crítica na consciência individual[41]. Esta ave madrugadora era também símbolo de inteligência e coragem, capaz mesmo de condensar "toda a potência terrena" e impor-se até aos leões, como descrevia o referido humanista Della Mirandola[42].

Era naturalmente um dos símbolos evocativos do Baptista, que além de afrontar Herodes Antipas, era sobretudo o galo que anuncia o Sol, ou a voz "que clama no deserto" (Jo:1:23), prenunciadora do Jesus redentor despontando no horizonte, que trará a Salvação e se anunciará como a Fonte das Águas Vivas (Ap.22:17).

Ao baptizar com água, João celebrava um Messias alegorizado à dextra da composição em análise, a qual faz lembrar uma fonte em que a água escorre para uma plataforma circular, como se observa por exemplo ao centro do Claustro Grande no mesmo Convento de Cristo, onde a configuração da fonte também sugere a Árvore da Vida prometida por Jesus.

Enfim, concluindo sobre este emparelhamento angélico, torna-se evidente que à sinistra se resume o mundo material dos sentidos, da natureza animal e da matéria, e à dextra a dimensão eucarística, em que o "cálice" e a "patena" evocam o sangue e o corpo de Cristo através do Espírito Santo.

Inspiração e castigo

Passando à sexta composição do octógono, os látegos que os dois anjos apresentam, para além do óbvio significado da flagelação, insinuam à dextra uma vela ou tocha cuidadosa e preciosamente amparada, e de cujo topo saem vigorosas "línguas de fogo" pentecostais, que de certo modo também partem da própria fresta onde se encontra a chave enquanto verdadeira fonte de luz (Mc.4:21, Act.2:3).

39 Ambos os episódios mereceram a Dürer gravuras individualizadas na série da *Paixão Pequena*.
40 Giovanni Pico della MIRANDOLA, *Discurso sobre a Dignidade do Homem*, Edições 70, Lisboa, 1989, p.63.
41 Sobre o reconhecimento da condição de pecador, nomeadamente no discurso agostiniano, cf. *Octógono* n.3 / Maio de 2024 – "Jorge Afonso e a Aparição de Cristo à Virgem", pp.12-13, 19, 21.
42 Giovanni Pico della MIRANDOLA, *op. cit.*, p.71.

Opostamente, as tiras desgastadas e mais sumidas do outro látego sugerem-no enquanto bastão de comando (Vida Activa, em complemento subordinado à inspiradora e luminosa Vida Contemplativa).

Neste caso parece insinuar-se ainda um arregaçar da manga, possivelmente aludindo ao episódio da expulsão dos vendilhões do Templo (veja-se o quadro de Rembrandt sobre o tema, onde o pintor ainda colocou as cordas sobre a cabeça de Cristo, simulando quer um halo luminoso, quer a coroa de espinhos, i.e. a constante dicotomia celestial-terrena).

Além disso, na Charola, a dimensão "terrena" do anjo sinistro é assinalada pelas dobras na parte inferior da túnica, indiciando que este anjo se apoia em algo sólido e material (de igual modo, a flexão dos joelhos indicia uma submissão ao anjo espiritual).

Também de notar que a hebraica Arca da Aliança tinha ao topo duas figuras angélicas em cada lado, vindo Cristo a substituir o referido símbolo da Aliança pelo seu próprio corpo (Heb.9:4-12). Em Tomar isso é figurado pelos anjos flanqueando o elemento circular na cúpula, bem como pela correspondente hóstia transubstanciada (corporizada) no altar em baixo.

Mas aqui os anjos surgem também no papel de castigadores/purificadores em nome de Deus – o dextra trazendo o fogo apocalíptico profetizado no Novo Testamento, enquanto o sinistro relembra o Dilúvio reportado nas Escrituras antigas (efeito ondulante e "aquoso" das tiras envelhecidas).

A transição entre os dois Testamento foi efectuada por João Baptista, que anunciava: "Eu na verdade vos baptizo em água, mas virá outro mais forte do que eu, a quem eu não sou digno de desatar as correias dos seus sapatos; ele vos baptizará na virtude do Espírito Santo e no fogo" (Lc.3:16).

Pregos e pregações

Sempre em lógicas de interconexão, o sétimo par do octógono apresenta os instrumentos que serviram para fixar o Messias na cruz: os pregos ou cravos, o martelo e uma ferramenta perfuradora, semelhante a uma broca em T para efectuar orifícios preparatórios na madeira[43].

A estes objectos acresce a turquês utilizada para remover os pregos e assim permitir baixar o corpo entretanto já falecido de Jesus Cristo.

Neste muro existem pintados dois T – o da referida broca à dextra, e o do martelo à sinistra. Por outras palavras, ladeando Cristo (entenda-se, a chave na cúpula), observam-se com as respectivas "cruzes" o mau ladrão, enquanto torturador do corpo, e o bom ladrão como o cirurgião da alma (sacerdote-exorcista ≈ trepanador)[44].

Neste último caso, os três pregos evocam a Santíssima Trindade, sendo que no tecto da Capela Sistina o contemporâneo Michelangelo também realçara a visão Católica na polémica do *Filioque*[45]. Por sua vez, no *Juízo Final* que o italiano pintaria na parede do altar, na respectiva metade sinistra notam-se sugestões da própria campanha construtiva então a decorrer no Vaticano, tratando-se de um artifício alegórico antecipado pelo "operário" anjo tomarense com o martelo e a turquês (≈ Vida Activa)[46].

43 E.g. as representações de Jesus sendo pregado na cruz, segundo Dürer (*Políptico das Sete Dores* e grav.24 da série da *Paixão Pequena*), bem como por Veronese.

44 Uma versão sarcástica e corrompida desta associação foi pintada por Bosch – *A extracção da pedra da loucura*.

45 De considerar que D. Manuel aspirara a ser o conciliador das polémicas teológicas, reconduzindo os Ortodoxos à esfera Católica através da Cruzada bem sucedida contra o Sarraceno. Noutro contexto e de outro modo, o mesmo estatuto procuraria Henrique VIII ao colocar-se ao lado do papado, aquando da eclosão inicial do Protestantismo.

46 Cf. *The (L)eonardo and the (S)alai*, 2012, p.1 [*online*].

Genericamente, esta composição no octógono da Charola evoca uma Cidade de Deus fundada na Santíssima Trindade, e cuja doutrina é, por sua vez, difundida na Cidade dos Homens pelo "pregador", ou seja, o que "martela" os "pregos" da doutrina. De notar que embora seja frequente o uso do termo "cravo", a designação "prego" enquanto objecto similar já era utilizada desde pelo menos os meados do século XIV[47].

Ainda a propósito, Sto António era conhecido como o "martelo da heresia", justamente pelas suas qualidades de pregador imbatível[48], sendo aliás dele uma das estátuas que se encontra no círculo interior da Charola, i.e. incorporando o octógono.

Por aqui não custará ver no terreal anjo com o martelo uma referência a João Baptista – o grande "pregador" original – bem como aos Templários, expoentes da arte de bem levantar edifícios que servissem militar e espiritualmente a causa Cristã, e cujo talento foi prosseguido pela sucedânea Ordem de Cristo, dando um cunho particular à Expansão Portuguesa, cujos vestígios construtivos ainda hoje surpreendem em tantas partes do mundo.

Esponja sobre o sangue da lança

A última face do octógono versa o par de anjos ostentando, à dextra, a cana com a esponja do vinagre, e à sinistra a lança – dois instrumentos utilizados quando Jesus estava já crucificado no monte Gólgota, conforme descrito nos Evangelhos

47 Cf. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, tomo V, Círculo de Leitores, 2003, p.2690. Para mais, o cravo encontra-se mais associado à fixação de ferraduras, enquanto o mais longo prego é aplicado em trabalhos de carpintaria (civil ou naval).

48 A.J de Gouvêa NEVES: *Santo António de Lisboa, Estudos Histórico-Filosóficos*, Porto, 1960, p.15.

Nesta composição, onde novamente se reflecte a dialéctica entre espírito e matéria, o anjo da dextra interpreta um peregrino da paz, com a esponja do vinagre alegorizando neste contexto a remoção do sangue, i.e. as tréguas e concórdia entre as partes.

Por seu lado, o anjo oposto evoca os mártires cruzadísticos – os antigos e os contemporâneos ao serviço do Venturoso. Como se depreende da imagem, fica não apenas sumarizada a protecção aos peregrinos (origem das Ordens de cavalaria espiritual-militar), mas também a leal obediência do braço secular ao religioso, que ostenta a "cruz" (entenda-se, a guerra como instrumento para se alcançar a paz, constituindo esta um bem superior).

Além disso, os guardas abriam as procissões, parecendo o anjo com a lança uma súmula do anunciador João Baptista e do vanguardista S. Tomé, que após a morte de Cristo pregara na distante Índia, e aí fora trespassado por uma dessas armas[49].

Esta representação da cana com a esponja e da lança, aludindo subtilmente por exemplo à cruz e à coluna, constitui um bom exemplo da versatilidade iconográfica destas construções simbólicas, como se observa por exemplo no piso inferior do claustro dos Jerónimos (Sta. Maria de Belém), onde algumas das respectivas imagens foram já analisadas noutros contributos[50].

Medalhão com a cana e esponja à dextra, e a lança à sinistra. Claustro dos Jerónimos (foto: PMO).

Os anjos terrenos

A relação entre os emblemas da Paixão nos Jerónimos e na Charola de Tomar já foi observada na historiografia[51], cabendo aqui notar que, tal como em Lisboa, também em Tomar se constata o diálogo entre elementos góticos e renascentistas, celebrando o Venturoso como o grande conciliador mesmo em matérias de filosofia estética.

49 Naturalmente, S. Tomé era uma das grandes referências espirituais para os portugueses que se encontravam no Oriente.

50 Cf. *Octógono* n.2 / Abril de 2024 – "O dinâmico claustro dos Jerónimos"; *Octógono* n.4 / Junho de 2024 – "A Lamentação feliz de Santa Maria de Belém".

51 Paulo PEREIRA, *Enigmas – Lugares Mágicos de Portugal – Templários e Templarismos*, vol.VIII, Círculo de Leitores, 2005, p.193.

Imperial-regalista, D. Manuel era de facto não apenas o vértice mas também, e sobretudo, o fiel da balança que tudo mantinha em equilíbrio e concórdia – um novo Melquisedeque, no qual convergiam a Vida Contemplativa e a Activa, ou seja, a ideia de um sacerdote-guarda que em certa medida esteve na origem dos Cavaleiros Templários, e agora se mantinha e expandia através da vigente Ordem de Cristo, liderada pelo próprio monarca.

Na Charola este princípio dual observa-se nos locais mais inesperados, por exemplo em dois santos autonomizados no lado Nascente, para lá do corredor-deambulatório.

S. Lourenço e S. Vicente, Charola do Convento de Cristo (fotos: PMO).

Acerca destas representações no perímetro, também aqui a hierarquia relativa (dextra/sinistra) é marcada a partir do octógono e respectivo eixo cúpula-altar, ao centro da planta. Assim, e ao invés dos pares de anjos (pintados nos muros do octógono e de "costas" para o altar), os santos Lourenço e Vicente encontram-se figurados numa parede fronteira, levando a que o da esquerda para o observador seja de facto o sinistro.

Deste modo, representando a subordinada Vida Activa, S. Lourenço interpreta o papel de um guarda diligente, como se a grelha e a palma do martírio fossem armas, e cujos topos em cada lado ainda simulassem asas (≈ "anjo" terreno, diante dos anjos celestiais do octógono).

A mesma ideia é reinventada na figura de S. Vicente, que simboliza a Vida Contemplativa ao segurar uma nau esbranquiçada, sugestiva da pomba da paz ou mesmo do Espírito Santo, fazendo de Vicente um sinónimo de Sto. António, amparando o Menino Jesus sobre um livro[52].

Octógono da Charola de Tomar, estátua de Sto. António
(actualmente, do Menino Jesus apenas se notam vestígios sobre o livro).
(foto: PMO)

"Lembra-te que és humano"

A árvore octogonal é na verdade a grande referência geratriz de toda a Charola, servindo para glorificar Cristo, mas também para lembrar aos poderosos que a sua autoridade não é mais que um reflexo transitório e perecível.

Esta ideia foi também inscrita na parede exterior-ocidental do Coro, onde no extremo dextro ficou vazio o lugar de um anjo, nomeadamente de Lúcifer – um esplendoroso anjo de Deus caído pela sua própria soberba e ambição desmedida[53]. Em certo sentido, o mesmo se poderá depreender da figura enredada em cordas, sob a famosa Janela esculpida[54], por sua vez rodeada por troncos secos e partidos, junto com outros revitalizados.

52 S. Vicente e Sto. António eram os padroeiros oficial e oficioso de Lisboa, sendo que o último vinha ganhando força crescente.
53 Cf. "A versatilidade manuelina de Tomar", in *Três estudos sobre arte portuguesa*, 2014, p.3 [online].
54 Cf. *A Janela de Tomar e os Painéis de Avis*, 2011, p.34 [online].

Conceito similar é observável na grande árvore octogonal da Charola, viva e exuberante, mas ao mesmo tempo oca e com grandes aberturas na base, que sugerem o colapso.

Octógono da Charola de Tomar (foto: PMO).

Deste modo, se por um lado é evocado Jesus Cristo, que de morto "refloresceu" (ressuscitou) para a vida eterna, por outro recorre-se ao Antigo Testamento para lembrar aos soberbos terrenos que a sua glória está destinada à ruína, tal como a majestosa árvore sonhada pelo rei babilónio Nabucodonosor (Dn.4:7-20).

Por outras palavras, sendo D. Manuel a grande referência neste momento tão particular da História Portuguesa e mesmo mundial, e não obstante todas as capas de retórica imperial e messiânica, ele era afinal não mais que um vulgar humano. Em alguns aspectos, as intervenções manuelinas no Convento de Cristo lembram certo general sábio da Antiguidade, que num desfile triunfal em Roma levava no carro um escravo para lhe ir sussurrando a condição de mortal.

Conclusão

A Charola de Tomar é uma máquina religiosa de invocação do Espírito Santo, além de uma peça de óbvio valor estético.

Contudo, é também um símbolo de prestígio intelectual pelo modo dinâmico como pode ser interpretada a respectiva iconografia, construída no limiar da ambiguidade e demonstrando um engenho que só poderia resultar de um dom divino.

Octógono
Cadernos de polissemia artística
Número 11
Janeiro de 2025
ISSN: 2976-0402
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira
https://octogono-cpa.blogspot.com/

O ouro de Quíloa segundo Gil Vicente

Paulo Martins Oliveira

Introdução

Entre 1503 e 1506 o prestígio de um país foi modelado na forma de uma custódia, expressando como, entre todas as nações cristãs, Portugal seria a preferida de Deus, e o seu monarca o legítimo e messiânico protector da Fé.

Assim, a Gil Vicente foi confiado o primeiro ouro tributário do Índico, com o objectivo de criar uma inigualável peça de culto religioso, mas que fosse também uma declaração da autoridade do Venturoso, dentro e fora de fronteiras.

Num mundo de limites ainda incertos mas alcançáveis, e em plena rivalidade com Castela pela primazia ibérica, iniciava-se verdadeiramente a era imperial da História Portuguesa.

Nos seus engenhos e cuidadas metamorfoses, a Custódia de Belém revela aos crentes e súbditos quer a teologia da corporização de Cristo, quer a dignidade do seu grande Custódio na Terra, num discurso cénico pensado ao detalhe.

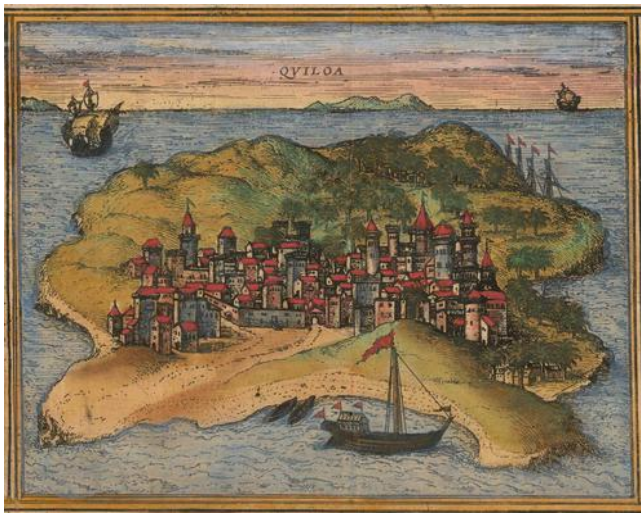
Custódia de Belém, det. (foto:PMO).

O contexto ultramarino

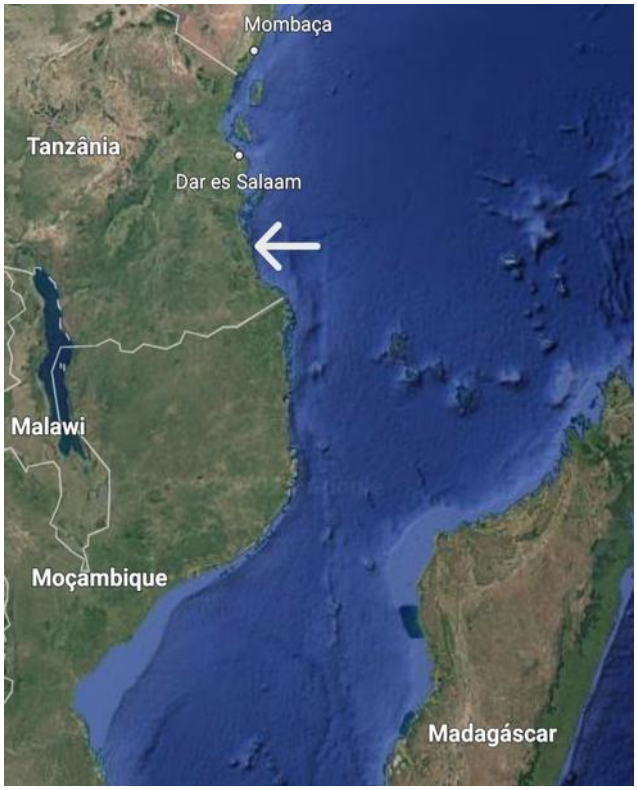
Após as três primeiras a expedições marítimas à Índia, capitaneadas respectivamente por Vasco da Gama, Pedro Álvares Cabral e João da Nóvoa, o estabelecimento luso mostrava-se ainda incerto, condicionado pelas inevitáveis tentativas dos potentados e comerciantes Árabes em manter reservado o monopólio no Índico, contando para tal com os governos muçulmanos instituídos em diversos pontos das costas asiáticas e na África oriental.

Era o caso de Quíloa (Kilwa Kisiwani) – uma pequena ilha integrada na malha costeira da actual Tanzânia, a uns 190 quilómetros da fronteira moçambicana.

Não distante do temido Canal entre Moçambique e Madagáscar – o limite do mundo para os navegantes do Índico – Quíloa era portanto, na perspectiva dos Árabes, uma das mais remotas praças muçulmanas de África, e assim uma das primeiras que os Portugueses encontravam ao subir e passar o Canal pelo sul.



Quíloa no século XVI, por Georg Braun (Braunio) e Frans Hogenberg.
Idem, por André Thevet (fotos: wikimedia.org).



Localização da ilha de Quíloa (img.: Google Earth).

João de Barros refere na *Ásia* como o rei de Quíloa havia "vsado de cautélas de muyta maldáde" para com os capitães portugueses que por ali fundearam. Tratava-se de uma questão fulcral no Índico, sendo os Árabes acusados de recorrer sistematicamente a dissimulações e manobras dilatórias para irem retendo os bem artilhados navios lusos, de modo a que ficassem à mercê de frotas muçulmanas mais numerosas entretanto reunidas.

Essas estratégias verificaram-se logo na viagem inaugural do desprevenido Vasco da Gama, o qual todavia, enquanto "predestinado", beneficiara dos favores divinos para escapar às armadilhas. Tal explica que, acerca desse périplo, os *Lusíadas* retratem Gama como alguém cândido e quase ingénuo, tratando-se aqui de um aviso camoniano a D. Sebastião, à maneira dos instrutivos *espelhos de príncipes*.

Ou seja, de um modo geral tinha-se que os Sarracenos associavam astúcia e quantidade para compensarem a sua menor eficiência naval e militar, considerando-se necessário que os Portugueses se apresentassem logo à partida noutra postura, inibindo engodos e punindo exemplarmente quaisquer tentativas de retardar e encurralar as suas naus.

Logo nos inícios do século XVI isso fora decidido por D. Manuel, o qual no Oriente estabeleceria o comércio na lógica musculada da *Pax Romana*, aliás basicamente a mesma que os Árabes já ali tinham instituído. Ainda que latente durante os primeiros anos, o confronto declarado era inevitável desde que os ocidentais conseguiram passar o Canal de Moçambique.

Foi com este novo espírito que, em 1502, Vasco da Gama regressou aos mares do Índico. Após sair do Canal, a armada avistou Quíloa e desencadeou uma trovoada de canhões, pela qual "a cidade ficou assombrada vendo o terror com que o Almirante entrou, por ser tudo fogo e hũ continuo toruam dartelharia". Desta forma, e uma vez que Habraemo – rei de Quíloa – era conhecido por andar "em dilações", "quis o Almirante entrar com este furor polo [para] o assombrar".

Prosseguindo no relato de João de Barros, foi deste modo possível celebrar um tratado de "amizade" (aliança) com Habraemo, dispensando-lhe sempre que necessário o apoio da artilharia lusa para que esse rei africano se impusesse face aos próprios inimigos regionais.

Esta mais-valia militar revelar-se-ia apetecível a outros governantes do Índico, e assim, através desta outra forma de comércio, os Portugueses procuraram assumir-se como os imperiais árbitros da *Pax*, embora em permanente disputa com os Árabes que, entretanto, iam tentando pressionar os dignitários locais a desfazerem os acordos que tivessem estabelecido com os europeus.

Foi nesta dinâmica que Habraemo admitiu a suserania de D. Manuel, colocando-se "debaixo da sua proteiçam com tributo de quinhentos miticáes douro, peso que amoedádo podia ser da nóssa moeda quinhentos oitenta e quátro cruzádos isto mais em sinal de obediencia que por a quãtidade dele"[1].

1 João de Barros, *Ásia*, Primeira Década, Liv. VI, Cap.III, INCM, Lisboa, 1988, pp.225-226.

Ou seja, mais importante que esse ouro, interessava o estabelecimento de um porto seguro na transição do Canal para o Índico aberto, sendo D. Manuel reconhecido como suserano imperial, i.e. rei de reis, o que ia de encontro à sua narrativa cristológica-espiritual de um grande Senhor a quem os "reis magos" do Oriente prestavam homenagem com ouro e especiarias.

Com o Venturoso nascia uma nova etapa da História Portuguesa, cuja ancestral identidade régia começara a ser internacionalmente admitida quando D. Afonso Henriques enviou ao papa a simbólica quantia de quatro onças de ouro (c. 120 gramas), colocando-se sob a sua jurisdição.

Nessa altura, Lisboa ainda nem sequer estava tomada aos Mouros; agora, era D. Manuel quem fazia desta cidade o centro imperial do mundo, recebendo com aparato o tributo muçulmano enviado de paragens inauditas.

Para imortalizar esse momento, o rei incumbiu Gil Vicente de modelar o ouro de Quíloa numa distintiva alfaia religiosa, a melhor jamais concebida para albergar a hóstia consagrada – o próprio Corpo de Deus transubstanciado, e do qual D. Manuel era não só o Custódio, mas o próprio reflexo na Terra.

Gil Vicente, Custódia de Belém
MNAA, Inv.740.Our.
(foto: PMO).

A concorrente ibérica

Com os domínios ultramarinos o rei português visava construir um prestígio imperial na Europa, e nisto enfrentava a rivalidade dos sogros Isabel e Fernando de Espanha, nomeadamente com a gradual instalação nas Américas e com as disputas sobre o direito de vir a conquistar o Reino de Fez – o principal potentado marroquino.

As expectativas dos Reis Católicos aumentaram quando em 1495 faleceu o temível e determinado "el hombre" (D. João II de Portugal), subindo ao trono luso o aparentemente apagado e manipulável D. Manuel. A isto somavam-se as relações privilegiadas dos monarcas espanhóis com o compatriota Alexandre VI Bórgia, que ocupava em Roma o trono papal.

Celebrando o crescente poder da união castelhano-aragonesa, naquele ano de 1495 a rainha Isabel mandou realizar uma custódia ao barcelonês Jaume Aimeric, ao qual terá sido confiado uma parte do primeiro ouro trazido por Colombo.

Quatro anos depois era concluída a peça figurada na imagem seguinte, importando aqui o eixo central da fotografia, onde um viril circular-solar (destinado à hóstia) é rodeado por colunas, as quais suportam uma pequena estrutura cilíndrica que estreita e converge para uma safira azul no topo.

Jaume Aimeric, Custódia da Rainha Isabel, 1495-99 (foto: wikimedia.org/Miguel Hermoso Cuesta). Na imagem, os densos elementos laterais e a cobertura cravejada de pedraria fazem parte de uma estrutura posterior, por Enrique de Arfe.

Por sua vez, o referido viril e colunas têm por suporte um pé vertical, cuja parte intermédia é torneada por seis pequenas figuras esmaltadas (Santiago, João Baptista, S. Pedro, S. Paulo, João Evangelista e Virgem Maria)[2], requerendo a encomenda original que, na custódia, fossem incluídos ainda seis querubins[3], perfazendo assim o número canónico de doze figuras.

Quanto à mencionada pequena cobertura cilíndrica, esta constitui a parte mais original da alfaia, pois representa um pombal (*palomar*) em ouro, com janelas onde se encontram minúsculas pombas esmaltadas. Esta peça em particular resulta do desmembramento de uma obra de ourivesaria já pertença de Isabel a Católica[4].

Numa perspectiva geral, na custódia da Rainha destaca-se o viril circular com a hóstia consagrada – o Corpo de Cristo reencarnado ou transubstanciado na Terra, tendo acima o pombal funcionando como uma cidade celestial dos justos, sendo que as pombas simbolizavam justamente as boas almas[5]. Engastada ao topo do pombal, a também já referida safira azul sublinha a ligação com o céu.

Esta gema é visível na foto apresentada, não devendo ser confundida com outras pedras logo acima dela, e que fazem parte de um exuberante baldaquino posteriormente desenvolvido para albergar a custódia isabelina (empreendimento a referir noutro passo deste estudo).

Isabel faleceria em 1504, tendo o seu confessor e aliado Cardeal Cisneros depressa adquirido a custódia para a respectiva catedral primaz de Toledo, tornando-se peça central nas respectivas grandes procissões do *Corpus Christi,* ou Corpo de Deus.

Cisneros sempre tivera uma particular influência política, a qual paradoxalmente ainda aumentou após a morte de Isabel, isto porque a filha e sucessora no trono castelhano logo daria mostras de alguma instabilidade psicológica, acabando polemicamente encarcerada num castelo. O velho Fernando, ainda soberano de Aragão, encontrava-se enredado na política italiana, tendo o Cardeal assumido a regência de Castela.

Bem no centro da Península, Toledo era a capital de um Cisneros apostado numa dinâmica de unificação peninsular, contando com os netos de Isabel e tendo por base aquela cidade do rio Tejo.

Por esta altura o Cardeal já percebera que tinha em D. Manuel, afinal, um formidável adversário, também interessado numa convergência peninsular, mas sediada na outra grande cidade do Tejo – Lisboa.

2 Figuras nomeadas in catedralprimada.es / La Custodia de Enrique de Arfe.

3 Maria Cristina de ARTEAGA, "La custodia de Arfe y sus predecesoras en la Catedral de Toledo", in *Boletín de la Sociedad Española de Escursiones – Arte, Arqueologia, Historia*, Madrid, Dezembro de 1924, p.241.

4 IDEM, *op. cit.*, p.242. Sobre a mesma custódia, v. igualmente Margarita PÉREZ GRANDE, "Los Reyes y la Catedral de Toledo", in *Maravillas de la España Medieval*, pp.255-256, 348-349. [*onlineonline*]

5 Sobre referido o simbolismo das pombas, cf. Jorge Campos TAVARES, *Dicionário de Santos*, Lello Editores, Porto 2001, pp.52, 53, 89, 116.

As visões eram contudo bem diferentes e coincidiam alegoricamente com os fundadores míticos dessas cidades. Assim, Toledo fora supostamente instituída pelo poderoso e continental Hércules, com Cisneros a desejar um férreo centralismo, do qual irradiavam meras províncias hispânicas[6].

Por por sua vez, fundada pelo aventureiro e sagaz navegador Ulisses, Lisboa queria-se a capital de uma Península mais versátil e baseada em verdadeiras autonomias (≈ confederação; ≈ Sacro Império Germânico), as quais responderiam ao poder mediador do Venturoso, soberano efectivo de Portugal enquanto reino de elite e em si mesmo centralizado, cabeça tolerante da Península e das intermináveis possessões ibéricas no Ultramar.

A Custódia de Belém integra-se nesta rivalidade, em que o ouro de Quíloa foi modelado tomando em conta e querendo ultrapassar a custódia isabelina, entretanto tornada símbolo de Toledo, de Castela e da visão política de Cisneros.

Se os vizinhos espanhóis já detinham o corpo do apóstolo Tiago (Santiago), se os também concorrentes Venezianos foram ao Egipto buscar o corpo do evangelista Marcos, e se o Sacro Império Germânico do rival Maximiliano tinha os corpos dos reis magos, D. Manuel por seu lado a todos superaria ao possuir a mais bela e engenhosa máquina de corporização de Deus na Terra.

O sublime Auto

Sendo frequente a concepção de obras polissémicas que visavam condensar determinada lógica, a Custódia de Belém apresenta-se como um dos melhores exemplos dessas criações totalizantes que prestigiavam artistas e patrocinadores[7].

Reflexo disso, em 1517 D. Manuel determinava no seu Testamento: "mando que se dee ao moesteiro de Nosa Senhora de Beleem a custodia que fez Gill Vicemte pera a dita casa"[8].

A citação interessa por vários motivos, incluindo o reconhecimento do particular estatuto de Gil Vicente e da própria Custódia, a qual foi desenhada com camadas de significado que se podem desdobrar. Esta natureza multiforme já foi abordada num pequeno estudo que agora se aprofunda[9].

Assim, o ourives e autor de peças teatrais era das pessoas mais qualificadas para conceber uma obra segundo princípios cenográficos, como habitual à época e onde as mesmas formas estão pensadas de modo deliberadamente ambíguo, permitindo o desenvolvimento da narrativa em sucessivos actos[10].

6 Toledo tinha um tal peso centralizador que, para não ferir em demasia a susceptibilidade aragonesa, decidiu-se mais tarde transformar a vizinha vila de Madrid na capital espanhola, mantendo a centralidade peninsular e castelhana.
7 Sobre esta dinâmica v. por exemplo *Octógono* n.4 / Junho de 2024 – "A Lamentação feliz de Santa Maria de Belém".
8 *Testamento do Rei D. Manuel I*, ANTT, Lisboa, 2021, p.7.
9 Cf. *As camadas simbólicas da Custódia de Belém*, 2015 [*online*].
10 Sobre este ponto cf. *Octógono* n.3 / Maio de 2024 – "Jorge Afonso e a Aparição de Cristo à Virgem", p.5.

As criações mais ambiciosas, como é o caso da Custódia de Belém, visam condensar numa só peça o essencial da religião judaico-cristã, do Alfa ao Ómega, do Génesis ao Apocalipse, sendo Cristo o eixo e a ponte unificadora que, pela sua Transubstanciação na hóstia consagrada (≈ nova Encarnação), assegura aos fiéis que chegarão a bom porto, não obstante todas as vicissitudes e agruras da vida.

A seu modo, a Custódia de Belém corresponde ao que se chamava de "Comédia", ou seja uma história que termina em felicidade para o protagonista, que leva consigo os leitores ou espectadores. Inevitavelmente lembra a grande obra de Dante, sendo plausível que possa ter sido uma das fontes de Gil Vicente para conceber este Auto, grave e solene.

Éden (corrompido)

Em primeiro lugar existe na Custódia uma lógica que contrapõe o Paraíso derradeiro (no topo, onde figura Deus-Pai) ao Éden original na base/peanha, que surge como uma flor invertida de seis pétalas (dias da Criação no Antigo Testamento). De profusa decoração naturalista, neste primordial "Bosco Deleitoso" destacam-se aves coloridas que realçam o cariz paradisíaco da Criação original.

Custódia de Belém, det. (foto: PMO).

Contudo, algumas aves assemelham-se a peças de caça ou ofertas sacrificiais, como as observadas em quadros da Natividade figurando a Apresentação de Jesus no Templo. Por outras palavras, com o pecado original, o Éden decai no vulgar e perigoso mundo terrestre, marcado pela fatal passagem do tempo, em que até as camonianas "áureas aves" do Oriente (aves-do-paraíso), mesmo que tentando evitar a terra, nela acabam inevitavelmente por cair mortas (*Lus.*X:132).

O conceito de corrupção das aves fica patente pela distinção entre, por um lado, esses animais coloridos e soberbos na base, e por outro a imaculada Pomba branca na parte superior da Custódia, sintetizando o domínio espiritual.

Enquanto na custódia isabelina de Toledo existe ao topo um pombal, Gil Vicente figurou antes um "pombal" corrompido na base, lembrando também a dicotomia no Paço Real de Sintra, nomeadamente entre a mundana Sala das Gralhas (≈ indivíduos irritantes, queixosos e vorazes) e a Capela do Espírito Santo, em cujas paredes se multiplicam pombas brancas (≈ pombal das boas almas).

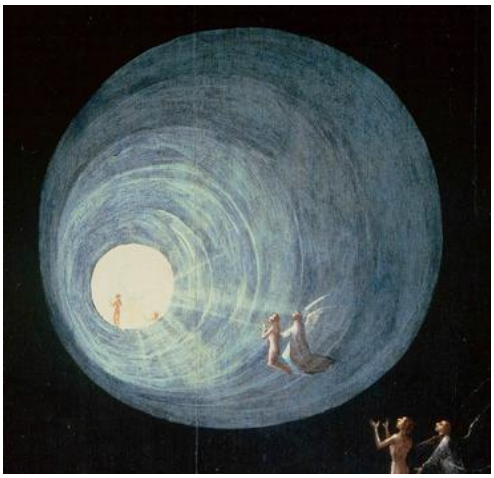
Na base da Custódia de Belém as aves coloridas partilham o espaço com múltiplos caracóis, e quando se olha a peça em redor, fica a ideia de que esses caracóis se protegem de aves vigilantes e castigadoras, ao mesmo tempo que tentam penosamente subir e alcançar a parte segura da Custódia.

Parece uma metáfora da expulsão do Paraíso e da peregrinação no mundo terreno, cheio de perigos e injustiças, mas ainda assim com esperança. Este conceito é realçado pelas figurações também ambíguas de cardos ou alcachofras, pois se numa primeira camada celebram as glórias floridas do Éden original, noutra lembram o castigo destruidor e a subsequente promessa redentora, dada a resistência dessas plantas.

É por entre elas que os prudentes e humildes caracóis esperam a oportunidade para continuarem o seu percurso, tratando-se de animais que se destacam pelas cores sóbrias, com o típico padrão helicoidal na concha simbolizando a sua dura e tortuosa peregrinação (≈ e.g. labirinto da catedral de Chartres).

O significado demonstra-se análogo ao da composição polissémica que envolve o óculo na parede esculpida de Tomar. Cristo avisara aos discípulos que teriam de enfrentar os ódios e agruras do mundo, mas que no fim seriam vencedores (Jo.15:19, 16:33).

Gil Vicente e Diogo de Arruda, parede exterior-ocidental do Coro do Convento de Cristo, Tomar (det.)
(foto: PMO).



Exemplo comparativo: Jheronimus Bosch, *Ascensão ao Paraíso* (det.),
Palácio Ducal de Veneza,
(foto: wikimedia.org).

A mesma ideia encontra-se patente nas *Tentações de Sto Antão* hoje expostas no MNAA, onde nos volantes do tríptico são alegorizadas as demoradas e penosas caminhadas da redenção, tentando os conscientes passar discretos através de convites e predadores do ar[11].

Jheronimus Bosch, *Tentações de Sto. Antão* dets. dos volantes esquerdo e direito (fotos: PMO).

Exemplo comparativo: Francisco de Goya, *Bruxas no ar*, 1798. A figura em baixo assemelha-se a um caracol com duas "antenas" (foto: wikimedia.org).

Na *Divina Comédia* o conceito é representado pela subida do próprio Dante ao monte do Purgatório, podendo então, no topo, contemplar toda a glória da parte mais bela da Criação divina – a Máquina do Universo, associável à Esfera Armilar[12]. O conceito parece similar ao que Luís de Camões modelaria nos *Lusíadas,* onde a viagem pioneira de Vasco da Gama (≈ peregrinação) foi coroada com o desvelar da Esfera e dos futuros heróis lusos (X:77-90).

11 Cf. *Jheronimus Bosch – o relojoeiro dos símbolos*, 2012, pp.188-189, 283.

12 Na *Divina Comédia* vejam-se os últimos capítulos do Purgatório (XXVII-XXXIII), bem como os primeiros do Paraíso (ed. Quetzal, Lisboa, 2011, pp.532 e seguintes).

Máquina manuelina em rotação

Na haste da Custódia de Belém existe um "nó", i.e. uma típica protuberância que facilita o agarrar e levantar a alfaia. Neste caso tratam-se de seis esferas armilares de cores alternadas (vermelho e dourado), circundando uma haste ainda no domínio do humano, mas cujo eixo que se prolonga virtualmente ao topo, culminando aí numa cruz celestial.

Custódia de Belém (fotos: PMO)

Segundo a mecânica celeste tradicional, a Terra (base com as aves e caracóis) era fixa, tendo bem ao topo da sua projecção axial a Estrela Polar, igualmente perene (cruz cimeira). Em permanente giro encontravam-se os planetas conhecidos e as doze constelações.

Assim, as pequenas esferas armilares da Custódia sugerem uma rotação do Cosmos criado por Deus, revolucionando em torno do eixo que liga a Terra à também fixa Estrela Polar – o ponto focal ou entrada para a morada de Deus e seu trono (Empíreo), de onde o Filho/Verbo de desprende para se materializar junto da Humanidade desnorteada.

No Convento de Cristo em Tomar, é o que se observa na cúpula da estrutura arbórea ao centro da Charola, onde esferas armilares circundam a Estrela central que se projecta ao altar térreo em baixo [13]. A ideia de rotação verifica-se também ao topo da célebre Janela esculpida, onde duas esferas armilares "revolucionam" em torno do Escudo Português (pináculo do mundo terreno) e de uma cruz da Ordem de Cristo, aqui chamada a desempenhar o papel de empírea Estrela Polar.

Convento de Cristo, dets. da Charola e da Janela manuelina (fotos: PMO).

De tudo isto se conclui que a Custódia de Belém, desde a base à cruz no topo, representa uma conceptual Esfera Armilar – ela mesma um "nó" entre a vertente divina-etérea e a humana-material. O mesmo conceito está literalmente figurado como um nó face ocidental-exterior da nave manuelina do Convento de Cristo, bem como na face setentrional da Torre de Belém.

Na verdade, a Esfera não se limita à versão convencionada feita de armilas circulares. Por exemplo, uma versão heráldica da Esfera Armilar é a Sala dos Brasões de Sintra, onde o Escudo Régio e Nacional corresponde à Estrela Polar, rodeada imediatamente pelas estrelas circumpolares (brasões dos filhos do Venturoso), e ainda pelas demais constelações do Reino (principais famílias nobres).

Mais tarde, quando D. João V se apresentou como o restaurador da Idade de Ouro Portuguesa, recuperou o velho emblema cósmico e espiritual de D. Manuel, reinventando-o enquanto antecâmara que medeia a Cidade dos Homens e a Cidade de Deus.

13 Sobre o mecanismo simbólico desta estrutura, v. *Octógono* n.10 / Dezembro de 2024 – "O simbolismo da Charola de Tomar".

Tal observa-se na Capela Joanina que o Magnânimo fundou na igreja lisboeta de S. Roque, onde a Esfera segue o modelo tradicional, mas também conceptualmente no Escadório de acesso à basílica do Real Edifício de Mafra, obedecendo a um programa iconográfico preciso[14].

Perspectivas da Capela Joanina em S. Roque e do Escadório de Mafra (fotos: PMO).

Em suma, na Custódia de Belém, até ao respectivo "nó" de Esferas está-se na dimensão puramente terrena – aquela que pode ser segurada pelo sacerdote ou pelo próprio monarca (ele mesmo *rex et sacerdos*). A partir daí principia a elevação cósmica, até ao Céu derradeiro.

A nave dos sábios

Quando Dante caminhou ao topo do monte do Purgatório e aí pôde contemplar a Máquina do Universo, o passo seguinte foi ascender por esse desconhecido mar cósmico, onde os planetas eram como ilhas misteriosas que o florentino explorava e dava a conhecer pela primeira vez.

Não por acaso o autor recorre a analogias marítimas, considerando-se ele próprio como um argonauta que tinha por destino último a "Ursa" (constelação da Estrela Polar)[15].

E de facto não chocará ver na Custódia de Belém a sugestão de um navio peregrino, com os pináculos de suporte lateral (botaréus) a insinuarem os castelos da popa e da proa (e por sobreposição

14 Cf. *Octógono* n.8 / Outubro de 2024 – "O Escadório do Real Edifício de Mafra". Uma outra versão conceptual da Esfera Armilar, agora em macro-escala, é a Cidade do Sol gizada por Campanella, feita de sete círculos e onde se destaca o culto religioso pela máquina celeste (Cf. Tomás CAMPANELLA, *A Cidade do Sol*, Guimarães Editores, Lisboa, 1980, p.12 e seguintes).

15 DANTE Alighieri, *A Divina Comédia*, Paraíso, canto II, ed. Quetzal, Lisboa, 2011, pp.601, 603.

os mastros extremos, enquanto a parte central insinua o mastro maior, tendo ao topo o omnisciente e vigilante Deus-Pai no "cesto da gávea".

O mesmo princípio é observável nas representações numismáticas de Ceuta enquanto cidade-navio de três torres-mastros[16], bem como na "figura de Lysboa" no papel de mulher-cidade que emerge das águas, sendo a coroa de três torres igualmente símbolo dos mastros do navio vicentino que segura.

Custódia de Belém
Ceitil figurando Ceuta (ref.5105), Museu do Dinheiro/Banco de Portugal
(fotos: PMO).

Francisco de Holanda, "Figura de Lysboa",
Da Fábrica que falece à Cidade de Lisboa, 1571
(foto: wikimedia.org).

16 Nomeadamente na moeda designada Ceitil, criada para homenagear Ceuta e valendo um sexto de um real (cf. Paulo de LEMOS, "Ceitis coroados", in *Nummus*, vol.4, pp.181-182 [*online*]; Eugénio QUEIRÓS," Ceitis – moeda pobre com rica história", 2010 [*online*]. A este respeito, será provável uma deliberada intersecção fonética entre Ceuta/Cepta e Sextil, seguindo uma lógica polissémica (o valor de um sexto também parece simbólico).

A sugestão náutica da Custódia de Belém torna-se ainda mais evidente numa observação lateral, apresentando a própria base uma forma oblonga que realça esse efeito, embora em inevitável prejuízo parcial do centro de gravidade e perfeito equilíbrio da peça.

De algum modo assemelha-se à posterior nave autómata atribuída ao relojoeiro Hans Schlottheim, em homenagem ao sacro-imperador germânico.

Custódia de Belém (foto: PMO).
Nave autómata, Musée National de la Renaissance, Ecouen (foto: wikimedia.org/Paul Munhoven).

Tratando-se esta nave em latão de uma peça de relojoaria[17], ainda assim poderia ser integrada na categoria de ourivesaria, do mesmo modo que a áurea Custódia de Belém poderia ser considerada uma obra de relojoaria, pelo dinamismo narrativo das suas ambiguidades e metamorfoses.

Por exemplo, a Pomba branca que Gil Vicente fez pender na Custódia insinua a Arca de Noé, ou seja, um dos símbolos do Antigo Testamento que prenunciam a própria Igreja Cristã e o triunfo na Barca do Paraíso[18]. Os apóstolos representam os justos e humildes "caracóis" que por fim venceram o mundo e encontraram a verdadeira Redenção, ao contrário dos irresponsáveis a bordo da Nave dos Loucos (≈ Barca do Inferno), narrada por Sebastian Brant e pintada por Bosch.

17 Sobre o funcionamento da nave, cf. o vídeo na ficha da obra: https://musee-renaissance.fr/collection/objet/nef-automate-dite-de-charles-quint

18 A dimensão simbólica da Arca de Noé foi abordada no *Octógono* n.4 / Junho de 2024 – "A Lamentação feliz de Santa Maria de Belém", pp.13-21. Quanto à Igreja como "barca", v. DANTE Alighieri, *op. cit*, canto XI, p.691.

O lenho de ouro

Será natural que, para celebrar o ouro tributário, Gil Vivente tenha insinuado uma nau áurea. E tal como a viagem marítima de Vasco da Gama seria nos *Lusíadas* apoiada por Vénus, assim também a celestial jornada de Dante decorrera sob os auspícios de Apolo, deus solar de conotação cristológica[19].

Um dos seus símbolos é o loureiro (*laurus nobilis*) – o "dilecto lenho" nas palavras do florentino[20] – cujos ramos distinguiam as cabeças dos heróis (≈ coroa de espinhos como glorificação do Messias).

Como hipótese, talvez a Custódia de Belém sugira em sobreposição um loureiro, apropriadamente feito de ouro, considerando que é daqui a raiz da palavra "louro". Embora pudesse facilmente não seguir essa opção, Gil Vicente fez louras todas as figuras humanas representadas na peça, procurando individualizá-las antes através dos rostos e do vestuário.

Nota-se aqui o contexto vigente na transição do século XV para o XVI, quando ganhou grande popularidade a associação entre a mitologia da Antiguidade e as referências bíblicas, sobretudo do Novo Testamento. Nesta lógica, o loureiro (árvore de folha perene) parece um sinónimo da Árvore da Vida, a qual "nunca perde folha", como Dante lembra na *Divina Comédia*[21], reflectindo as descrições bíblicas (Ap.22:2,14←Ez.47:14).

Ainda a este respeito, veja-se por exemplo que a Charola de Tomar tem ao centro uma grande estrutura arbórea – verdadeira máquina da Transubstanciação (e ligada à Custódia de Belém)[22] – apresentando na face virada à nave e respectivo cadeiral uma cena que pode ser interpretada, também, com uma glorificadora coroação (de espinhos/de louro) de Cristo e de todos os mártires em seu nome, principiando pelo Baptista.

Charola de Tomar, face ocidental da árvore-custódia (foto:PMO).

19 Cf. *Octógono* n.1 / Março de 2024 – "O S. Sebastião de Gregório Lopes"
20 DANTE Alighieri, *op. cit.*, canto I, p.595.
21 DANTE Alighieri, *op. cit.*, canto XVIII, p.749.
22 *Octógono* n.10 / Dezembro de 2024 – "O simbolismo da Charola de Tomar".

Mas este não é sequer o mais original artifício alegórico no Convento de Cristo, pois a famosa Janela manuelina é circundada por elementos arbóreos que sugerem uma coroa de louros em torno do vão, onde D. Manuel poderia surgir perante os que se juntassem em baixo, no largo fronteiro (na altura não existia a plataforma claustral que hoje passa junto à Janela).

Gil Vicente, Custódia de Belém

Gil Vicente e Diogo de Arruda,
Janela de Tomar
(fotos: PMO).

Uma tal aparição, directa ou filtrada pelo gradeamento (≈ cortina), corresponde a uma mística corporização nacional no monarca cristológico (≈ Transubstanciação). Nesta leitura complementar, a Janela propriamente dita equivale assim a um viril de custódia, reforçando a sua colocação num patamar superior. Logo abaixo, uma "haste" e um nó, bem como uma figura humana traduzindo o conceito de penitência e mesmo de "caracol". A ideia de base ou apoio é conferida pelas pontas das cordas para cada lado, projectando-se virtualmente para lá dos respectivos cortes.

Já ao topo, a Cruz de Cristo tutela o Escudo – símbolo ancestral da nacionalidade, onde a cruz interna formada por escudetes sugere o Espírito Santo, numa lógica aproximada à da Custódia de Belém, depois desenvolvida também na manuelina Sala dos Brasões de Sintra.

Note-se que esta camada de significado é apenas uma das múltiplas que se entrelaçam na Janela, tornando-a uma obra de excepcional génio e complexidade, onde a Árvore da Vida é tema central[23].

23 Sobre a natureza polissémica desta obra, cf. *A Janela de Tomar e os Painéis de Avis*, 2011 [*online**online*].

Justamente, prometida por Cristo àqueles dignos de perdão, a Árvore da Vida será encontrada por Dante no céu do longínquo Júpiter, o segundo planeta mais afastado da Terra. Por seu turno, Saturno era a última esfera no caminho para o culminante Empíreo.

O símbolo de Saturno era o cristal, i.e. a memória clássica de quando o mundo vivera a sua Idade do Ouro[24], entretanto perdida, mas que Portugal se predispunha agora a recuperar.

O túnel de Cristal

A parte central da Custódia de Belém é marcada por um viril em forma de cilindro de cristal, que representa um túnel que liga verticalmente a Terra à morada de Deus. Nesse viril era fixada a hóstia consagrada, na qual Cristo corporizava e ficava presente entre os fiéis durante a Eucaristia.

Neste sentido, Cristo é ele próprio também a Árvore da Vida, que para além de folhas perenes frutificava constantemente, quantas vezes fosse invocado pelos sacerdotes nas sucessivas missas.

A ideia de túnel eucarístico foi explorada de diversas maneiras, conforme já demonstrado noutro estudo[25]. Acrescente-se por exemplo a *Pregação de S. Tiago* pintada para o *Retábulo de Palmela* (MNAA), onde o apóstolo insinua a imagem de Cristo num púlpito "tubular-cristalino" (efeito dos braços), tendo na base um estreito túmulo que remete para o encaixe da hóstia e para o altar da Custódia.

Álvaro Pires, *Pregação de S. Tiago* (foto: PMO).

24 DANTE Alighieri, *op. cit.*, canto XVIII, p.777.
25 Cf. *Octógono* n.10 / Dezembro de 2024 – "O simbolismo da Charola de Tomar".

Estes jogos alegóricos eram constantes e permitiam uma maior densidade teológica às peças, as quais não se limitavam portanto aos respectivos episódios superficiais que retratavam.

No caso apresentado, à dextra de Tiago/Cristo estão os genuínos fiéis que acreditam em Jesus mesmo não o vendo, esperando a sua corporização, ao passo que à sinistra estão os que necessitam de ver para acreditar, e ainda assim, como os fariseus, procuram testar e contestar.

Este quadro exemplifica como a Custódia de Belém funciona mesmo sem a hóstia. As figuras que rodeiam o viril (vazio) demonstram nesse caso como são "bem-aventurados os que não viram, e creram" (Jo.20:29), isto porque a colocação da hóstia consagrada confirmará a sua Fé, sendo Cristo a porta e o caminho para a Salvação (Jo.10:9, 14:6).

Transubstanciação ≈ Natividade

A Custódia de Belém apresenta particularidades que indiciam um determinado ritmo narrativo, que principia com a Encarnação/Natividade de Cristo, i.e. a disponibilização à Humanidade dessa porta ou caminho. Por isso, os doze apóstolos têm entre si as pequenas figuras de Maria e de S. Gabriel que, em linha recta, protagonizam a Anunciação, dando esperança e sentido à espera (trocadilho que advém do moto manuelino)[26].

Custódia de Belém (det.). À esquerda e direita, entre os apóstolos encontram-se as pequenas figuras da Virgem e do Arcanjo Gabriel, protagonizando o episódio autónomo da Anunciação. (foto: PMO).

26 "Spera do Mundo" → Sp[h]era, [E]spera, [E]spera[nça] do Mundo; cf. Paulo PEREIRA, *Enigmas-Lugares Mágicos de Portugal*, vol.III (*Idades do Ouro*), Círculo de Leitores, Lisboa, 2004, p.52.

Ou seja, a Anunciação torna iminente o surgimento de Cristo, como se observa numa alegoria gizada por Sandro Botticcelli, onde Gabriel e a Virgem tocam a face e o cabelo uma criança ainda invisível, mas prometida e há muito esperada[27].

Sandro Botticelli, *Anunciação de Cestell*o, Uffizi (foto: wikimedia.org).

Naquele círculo da Custódia de Belém, Maria e Gabriel não são um mero enxerto, pois a Anunciação e subsequente Natividade confirmarão a esperança dos que esperam pela Redenção.

Pela vontade de Deus ao topo, o Verbo é encarnado no útero de Maria (≈ vaso, cilindro de cristal), podendo a própria Custódia ter uma leitura mariana. De facto a Virgem é associada a uma "bela flor"[28], razão pela qual as catedrais apresentam frequentemente uma rosácea na fachada, em contraponto à capela-mor no extremo oposto, simbolizando o Cristo glorificado pela morte e ressurreição.

Assim, e observando que a Custódia é floral na base e cruciforme no topo, a peça poderá ser vista como um "templo" vertical, tendo ao centro a nave (≈ nau) dedicada aos fiéis abençoados por um *rex et sacerdos* (Deus-Pai).

Da mesma forma, Maria é ela própria a Custódia, i.e. uma árvore onde frutificou o Salvador (hóstia), bem como a protectora (custódia) do Messias infante. É o que está subjacente às múltiplas representações da Virgem com o Menino, e ainda mais naquela eucarística do grande portal sul dos Jerónimos, onde a Mãe segura Jesus com uma mão, e o cálice na outra (carne e sangue, pão e vinho).

27 Sobre esta pintura cf. "O criado e os três gigantes", in *Leonardo x Michelangelo*, 3ª ed., 2012, p.119.
28 DANTE Alighieri, *op. cit.*, canto XXIII, p.799.

Nossa Senhora de Belém, Mosteiro dos Jerónimos (foto: PMO).

Deste modo, a Encarnação de Jesus lança o processo de Redenção da Humanidade, i.e. as doze figuras circundantes que têm na hóstia consagrada o cumprimento das profecias do Antigo Testamento.

Os mesmos elementos podem ser interpretadas como os humildes pastores que, avisados por um anjo, se deslocaram a Belém para homenagear Maria e o recém-nascido (Lc.2:8-20). Novamente, as figuras do Anjo anunciador (agora aos pastores) e da Virgem maternal integram-se de modo coerente no grupo que rodeia o cilindro, agora ostentando a hóstia.

Neste panorama, não adiantará querer identificar no círculo de apóstolos *uma* significação, pois a construção da imagem foi nitidamente arquitectada numa lógica polissémica.

A lição de catequese

Assimilando diversas referências capitais, a congregação em torno do cilindro resume igualmente episódios como a visita dos reis magos (Mt.2:1-11); Jesus entre os doutores (Lc.2:46-49); a escolha dos doze apóstolos no alto de um monte (Mc.3:13-14); o Sermão da Montanha (Mt.5:1-12); o envio dos apóstolos em missão pastoral (Mc.6:7-13); o Messias que desceu do céu enquanto pão espiritual para os fiéis (Jo.6:51,59); a Última Ceia realizada num andar superior (Mc.14:15); a Crucificação enquanto factor de atracção e unidade de todos em Cristo (Jo.12:32-33), o surgimento de Jesus ressuscitado no meio dos apóstolos (Lc.24:36); a Ascensão (Act.1:9); o Pentecostes (Act.2:3-4); a Igreja enquanto participação dos

fiéis no Corpo de Cristo (1Cor.12:27-28), a profetizada segunda vinda do Cordeiro (Mc.13:26-27); a promessa de admissão no Reino dos Céus (Mt.5:19-20); a imagem de um Paraíso brilhante, como se feito de ouro e jóias (Ap.21:18-21).

Estes são momentos essenciais que a Transubstanciação Eucarística evoca e renova, prometendo em cada cerimónia a segunda vinda do Messias e o desenrolar das profecias apocalíticas de João. Enfim, os justos serão reunidos no Paraíso para contemplar a glória divina.

Nesse momento, e como se refere no Apocalipse (Ap.21:23), o Cordeiro irá substituir-se ao Sol e iluminar a Jerusalém Celeste como uma lâmpada (≈ cristal que guarda a hóstia branca como foco de luz divina).

As sistemáticas ambiguidades de Gil Vicente notam-se por exemplo quando um dos apóstolos sugere Judas com a bolsa na Última Ceia, mas também Tiago pentecostal-peregrino com a respectiva sacola (Tiago exemplificando a dicotomia Vida Contemplativa/Vida Activa).

Quanto à figura do apóstolo João, é simplesmente impossível não lhe reconhecer evidentes traços femininos, introduzindo Maria Madalena e o episódio da Ressurreição (Jo.20:15-18)[29].

Mas estes exercícios também envolvem o posicionamento dos apóstolos, cujos discos de suporte estão subtilmente dispostos formando pares.

Custódia de Belém, det. (foto: PMO).

Correspondem ao envio pastoral dos discípulos em pares (Mc.6:7-13), existindo uma sobreposição entre estes pastores de almas (em nome do Cordeiro) e aqueles de meros animais que primeiramente visitaram o recém-nascido.

29 Sobre a sobreposição entre João e Madalena v. *Leonardo's Last Supper and the three layers*, 2012 [*online*].

Efectivamente, bastam dois fiéis para que aí se constitua uma eclésia/igreja, i.e. uma assembleia, no meio da qual surge o invocado Redentor. Tal é a mensagem que Cristo deixou a dois discípulos em Emaús (Lc.24:13-35).

Foi em nome dos seus congregados que Jesus orou ao Pai, pedindo que lhes conservasse a união como forma de difundir a Boa Palavra junto da Humanidade (Jo.17:20-22), sendo a forma anelar o sinal dessa convergência e aliança divina (≈ ritual dos cavaleiros templários na Charola de Tomar).

Descalças, as figuras remetem para vários significados interligados: a lavagem dos pés dos apóstolos (Jo:13:4-10); os pés limpos como sinal de dignidade (Mt.10:14); o facto de serem os humildes os preferidos de Deus (Mt.11:28-30); a admissão celestial e paradisíaca dos justos que, embora de natureza terrena (os apoios onde se ajoelham), são também já celestiais (apoios suspensos, como que levitantes).

Nesta áurea Barca do Paraíso, a figura da hóstia é o símbolo de como se venceu a tormenta, tal como, ainda em vida terrena, os apóstolos contaram com Jesus para debelar uma tempestade que lhes fustigava o barco em que viajavam (Lc.8:22-25).

Por seu turno, embora actualmente se tenha generalizado a expressão "fogo de Santelmo" para designar um fenómeno marítimo, na altura estava popularizada a designação de "fogo do Espírito Santo", o que se poderá relacionar com a acima mencionada "lanterna" divina, além da sugestão náutica desta construção vicentina.

Reforçando a alegoria, sobre o cilindro surge a Pomba do Espírito Santo, "etérea" e que não toca sequer na Custódia, uma vez que se encontra pairando (suspensa por uma pequena corrente).

Custódia de Belém, det. (foto: PMO).

O pombal

A Pomba flutua dentro de uma estrutura que, apesar de muito decorada e contar com pequenos arcobotantes, basicamente consta de seis colunas em hexágono.

Custódia de Belém, dets. (fotos: PMO).

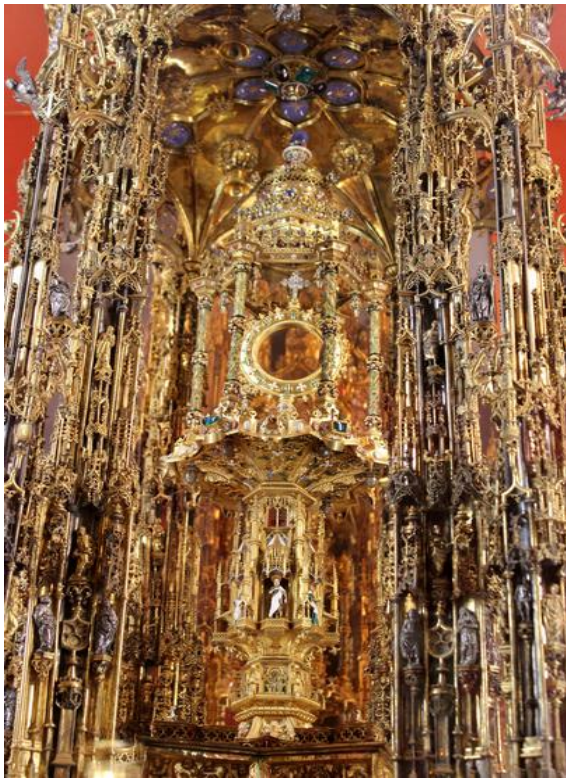
A propósito desta configuração hexagonal, deve ser notado que o seis – obviamente a metade do número canónico e apostólico de doze – é por isso conotado com o Antigo Testamento, sublinhando que as antigas escrituras hebraicas, embora importantes, são um registo incompleto e prenunciador da Revelação. Existem muitas variantes deste princípio, sendo que na Custódia de Belém as colunas em hexágono (≈ templo físico) emolduram arquitectonicamente a Pomba espiritual.

Pela mesma lógica, o hexágono alegoriza a vertente humana e evangelizadora da Igreja (≈ farol), pois o desenho em favo de colmeia (promessa de um melífico Paraíso) remete para a permanente congregação de fiéis, havendo sempre forma de encaixar mais um "favo" em torno do divino.

Este conceito poderá explicar a curiosa iniciativa do setecentista Carlos III de Espanha, que em rivalidade com o Marquês de Pombal mandaria construir na Andaluzia, ao longo de uma estrada que liga a Madrid, várias pequenas localidades com praças hexagonais[30].

30 Cf. José Eduardo Horta Correia, *Vila Real de Santo António – Urbanismo e Poder na Política Pombalina*, FAUP, Porto, 1997, p.128.

De lembrar que na já mencionada custódia de Isabel a Católica existe uma estrutura similar, onde seis colunas traçam um perímetro hexagonal. Contudo, neste caso, ao centro está o próprio viril para exposição da hóstia consagrada. Trata-se aqui de um viril circular, i.e. um disco cristalino colocado na vertical, como um Sol.



Jaume Aimeric, Custódia da Rainha Isabel, 1495-99 (foto: wikimedia.org/Miguel Hermoso Cuesta). De lembrar que a custódia isabelina não inclui a cobertura superior cravejada de pedraria, nem as estruturas flanqueantes.

Assim, a hóstia consagrada está como que num sacrário aberto nos circundantes seis lados, facilitando a exposição pública durante as procissões, interligando-se com os observadores (≈ favos).

Por sua vez, as ditas colunas sustentam ao topo o pequeno "palomar" (pombal) que Isabel mandara destacar de outra peça e incluir na custódia de Jaume Aimeric.

Quando, logo após a morte de Isabel a Católica em 1504, o Cardeal Cisneros iniciou o processo de compra da custódia, Aimeric disponibilizou documentação relativa à peça – elementos publicados em 1924, e nas quais se dava conta do referido pombal que a soberana mandara enxertar.

Mas a mesma documentação também alude ao "Corpus Xpi [Christi, i.e. a hóstia consagrada] que se ha de poner dentro del palomar que tiene un pe labrado de un follaje esmaltado sobre puesto. E un espejo redondo [viril circular] (...)"[31].

31 Traslado documental em: Maria Cristina de ARTEAGA, "La custodia de Arfe y sus predecesoras en la Catedral de Toledo", in *Boletín de la Sociedad Española de Escursiones – Arte, Arqueologia, Historia*, Madrid, Dezembro de 1924, p.242.

As referências parecem confusas e têm suscitado incertezas, pois o viril para a hóstia encontra-se não obviamente dentro do pombal, mas ao centro da estrutura hexagonal de colunas, a qual por sua vez, por um assento intermédio em folhagens radiantes, conecta ao pé ou haste.

Na verdade não existe aqui uma verdadeira contradição, pois a estrutura hexagonal também desempenha a função de pombal.

Recapitulando, existe assim o pombal já pré-existente e que foi integrado por Aimeric na custódia que realizou, com minúsculas pombas que pousam ou espreitam em pequenas janelas, representando o Paraíso das boas almas. Uma safira azul ao topo realça o domínio celestial.

Por sua vez, este pombal está sobre outro, que liga o Céu aos fiéis na Terra, i.e. a aludida estrutura hexagonal que alberga a branca hóstia consagrada, a qual também desempenha o papel de uma grande e reinante Pomba do Espírito Santo, que desceu do pombal superior.

Embora numa lógica e configuração diferentes, isso explica que a Pomba da Custódia de Belém esteja igualmente num "pombal" em hexágono, espécie de gaiola livre e aberta, ecumenicamente conectável a todos os "favos", i.e. os fiéis.

Com esses "pombais" abertos colocados superiormente, as custódias de Toledo e Lisboa lembram, por oposição, os pelourinhos de gaiola, neste caso alegorizando a punição e exposição dos infames, como se verifica em Barcelos ou nos *Provérbios Neerlandeses* de Pieter Brueghel.

Pelourinho de Barcelos (foto: wikimedia.org/Tournasol7).
Pieter Brueghel, *Provérbios Neerlandeses*, det. (foto.wikimedia.org/Google Art Project).

Por seu turno, uma versão intermédia poderá ser encontrada nos famosos penitentes "estilitas", ou seja, cristãos inspirados que, habitando em exíguas construções ao topo de colunas individuais, davam conselhos e orientações espirituais a quem os procurava.

Em síntese, a estrutura hexagonal nas custódias espanhola e portuguesa deve ser entendida de forma dinâmica, e o mesmo se poderá dizer das próprias hóstias consagradas, algumas das quais eram gravadas com imagens, como se verifica por exemplo na tábua figurando *Sta. Clara e Sta. Coleta*, pintada nos inícios do século XVI por Álvaro Pires, e hoje exposta no MNAA.

Colocada num "pombal", a hóstia tem gravada a Virgem e o apóstolo João flanqueando Jesus crucificado ao alto (≈ Pomba de asas abertas), sugerindo também a Anunciação (João ≈ Gabriel) e o Pentecostes, numa polivalência que dava à Crucificação uma abrangência teológica que ultrapassa a figuração de um episódio específico.

Álvaro Pires, *Sta. Clara e Sta. Coleta,* det. (foto: PMO).

Mesmo a pedra vermelha ao topo desta custódia clarissa, porventura um rubi, remete quer para o martírio na cruz, como também para o sangue eucarístico e para o fogo pentecostal, da mesma forma que a safira azul da custódia isabelina reporta o Céu das pequenas pombas-almas.

Neste caso espanhol, é possível que a reinante Pomba do Espírito Santo estivesse marcada na própria hóstia em sugestão cruciforme (de asas abertas), ao passo que na Custódia de Belém, e uma vez que a Pomba e Cruz têm figurações autónomas, a hóstia tivesse gravada a imagem de um Cristo infante ou de um alegórico Cordeiro, materializando a Anunciação protagonizada pelas figuras da Virgem e do arcanjo Gabriel que se encontram entre os doze apóstolos-pastores ajoelhados.

Ou seja, de todas as referências que a polissémica Custódia de Belém articula, acaba por destacar-se a dos pastores que visitaram o Menino, em prenúncio da congregação dos apóstolos.

Custódia de Belém, det. (foto: PMO).

A Pastoral, a Procissão, e a Nau da Concórdia

Entre outros aspectos, a Custódia de Belém constitui a figuração plástica de uma Pastoral, i.e. uma celebração musicada da visita dos pastores segundo o Evangelho de Lucas.

Para o efeito são de destacar os pequenos anjos-músicos que povoam a peça de Gil Vicente, e que já foram estudados por João Pedro Romão Louro, propondo que possam expressar o acompanhamento musical das procissões do Corpo de Deus, lembrando também que, segundo as crónicas, o próprio D. Manuel nascera aquando do cortejo de 1469, o que reforça a associação entre o messianismo do Venturoso e aquela manifestação colectiva do calendário litúrgico[32].

O contributo parece relevante para compreender a dimensão multiforme da peça cenografada por Gil Vicente, assim como a distinção entre "música baixa" e "música alta"[33], que essencialmente parece residir no volume de decibéis e nos tipos de música que isso representa.

32 João Pedro Romão Louro, *A Iconografia Musical da Custódia de Belém*, Diss. Mestr. – FCSH, 2010, p.50 [*online*].
33 Idem, *op. cit.* p.31.

Assim, na "baixa" existem instrumentos suaves como alaúdes, harpas, violas-de-arco, cítaras, etc., reportando uma dimensão mais humana e visando justamente a paz entre os indivíduos (≈ coro harmonioso). Embora não exclusivamente, tratam-se sobretudo de instrumentos de cordas, remetendo para a noção de paz e concórdia (com cordas/com o coração, *cordus, cordia, corde*)[34].

Custódia de Belém, det.
Entre o "coro" de apóstolos é visível na face exterior um anjo tocando/ostentando um alaúde, como se tratasse de um "nó" entre as duas metades (foto: PMO).

Por seu turno, na "música alta" predominam instrumentos mais potentes, caso das trombetas, tambores, buzinas ou gaitas-de-foles, visando um *éclat triomphale* ou glorificação do Rei e de Cristo[35].

É fácil imaginar as naus manuelinas utilizarem estes instrumentos para celebrar a suserania do monarca em novas paragens, numa sinfonia de poder que até poderia incluir tiros de bombarda, como no desembarque de Vasco da Gama em Calecute, ou quando foi celebrada a aliança com o rei de Quíloa, de que a Custódia de Belém é aliás memória física. Já os alaúdes e instrumentos análogos contribuiriam para a harmonia a bordo, agregando os próprios marinheiros.

A este respeito, Isabel Monteiro dedicou um estudo sobre a música a bordo dos navios do Venturoso, notando que existiam variantes conforme a finalidade, caso dos tambores de uso "militar e heráldico", e dos tamborins para entretenimento (≈ paz entre os tripulantes)[36].

34 Cf. *Octógono* n.5 / Julho de 2024 – "Gregório Lopes e os italianismos do Convento de Cristo", pp.25-26; e *Octógono* n.10 / Dezembro de 2024 – "O simbolismo da Charola de Tomar", p.20.
35 Nesta lógica, os grandes carrilhões de Mafra entrarão nalguma classificação própria.
36 Isabel Monteiro, "Instrumentos musicais a bordo dos navios manuelinos no Atlântico e no Índico", in *Sphera Mundi- Arte e cultura no tempo dos Descobrimentos*, Caleidoscópio, 2015, pp.101, 106.

A autora nota ainda a genial versatilidade de Gil Vicente que, numa peça teatral para a despedida da infanta D. Beatriz, utilizou trombetas para simular os bons ventos que levariam a nau da noiva[37].

Quanto à Custódia, o mesmo artista delineou aqui uma triunfante e manuelina Barca do Paraíso musical, onde na zona dos apóstolos humanos predominam os instrumentos "baixos" que favorecem a concórdia, enquanto na parte superior, junto da Pomba, de Deus-Pai e da Cruz cimeira, prevalecem os "altos" que exaltam o Divino. Em resumo, "Glória a Deus no mais alto dos céus, e paz na terra aos homens, a quem ele quer bem" (Lc.2:14).

O Deus do alto

Na forma da hóstia, Cristo é realçado na Custódia de Belém como o caminho para a Salvação (Jo.14:6). O cilindro de cristal apresenta uma sugestão ascensional – uma porta celestial aberta à Humanidade aqui representada pelos seus pastores.

Cabendo ao Espírito Santo (Pomba) o papel de omnipresente luz ou farol, será possível continuar a navegação celeste do cristalino Saturno para a Estrela Polar – a referência e entrada do culminante Empíreo, a grande morada divina do Pai e do Filho (figuras de Deus-Pai e da Cruz ao topo).

Custódia de Belém, det. (foto: PMO).
Mont Saint-Michel (foto: wikimedia.org/Lynx1211).

Contudo, para aceder a esse patamar há que esperar pela vinda e corporização do Cristo-ponte, tal como era necessária a maré certa para alcançar a famosa "cidade-celeste" no monte baptizado com o nome do principal arcanjo de Deus, também ao poente do antigo mundo conhecido.

37 Isabel MONTEIRO, *op.cit.*, p.110.

No Paraíso já se encontram algumas figuras do Antigo Testamento, que por tradição se refere terem sido entretanto resgatadas na visita mística de Jesus ao Limbo, quando se encontrava fisicamente morto e tumulado[38]. Este é aliás o tema de uma célebre tábua de Jorge Afonso – o grande dinamizador da pintura nacional ao tempo de Gil Vicente[39].

Tal justifica que, entre a Pomba e Deus-Pai, existam pequenas figuras representando profetas do Antigo Testamento, os quais tinham até profetizado o advento de Cristo, existindo portanto uma linha de continuidade.

Custódia de Belém, det. (foto: PMO).

Lógica semelhante foi seguida pelo contemporâneo Michelangelo na Capela Sistina, onde ao alto, emoldurando as cenas do Criador Omnipotente e dos primeiros tempos, foram pintados vários profetas hebraicos. Na Custódia de Belém, as figuras são manifestamente pequenas, expressando uma relevância subsidiária, mas ainda assim presente, ao contrário da custódia isabelina, expurgada do referencial judaico.

38 Esta libertação é mencionada em bem-conhecidas fontes medievais, como por exemplo Tiago Voragine (cf. *La Leyenda Dorada*, vol.I, Alianza Editorial, Madrid, 1999, pp.232-235) e Dante Alighieri (cf. *A Divina Comédia*, Inferno, canto IV, ed. Quetzal, Lisboa, 2011, p.57).

39 Sobre esse quadro, v. *Octógono* n.3 / Maio de 2024 – "Jorge Afonso e a Aparição de Cristo à Virgem".

Será portanto lógico considerar que a obra vicentina possa traduzir a ambígua política manuelina a este respeito, tendo por exemplo o Venturoso mandado construir o grande Paço da Ribeira deixando à sua sombra e tutela uma pequena judiaria (na zona do actual Banco de Portugal).

Na Custódia de Belém, sob a figura de Deus-Pai existem portanto as pequenas figuras hebraicas, bem como o círculo dos grandes apóstolos – aparentemente uma sugestão de como também os grandes do Reino estavam submetidos à Coroa, conforme se observa na Sala dos Brasões de Sintra, mandada construir por D. Manuel.

Ou seja, a figura de Deus-Pai alegoriza o patriarcal/paternal Venturoso (*Pater Patriae* de uma nação refundada sob o signo imperial), talvez assimilando ainda uma sugestão do progenitor D. Fernando, Duque de Viseu e Beja, o qual fora já um proto-rei, na qualidade de filho segundo de D. Duarte[40].

Retrato de D. Fernando, det.
Museu Regional de Beja
(foto: wikimedia.org).

Na Custódia tornado louro (≈ de ouro, áureo, no Céu), este D. Fernando glorificado realçava logicamente o próprio D. Manuel, nascido pouco antes da morte do pai. Parece natural uma ideia de transmissão/corporização Pai–Filho, sendo que este último, i.e. o Venturoso, far-se-ia representar na arte manuelina sobretudo por via simbólica (≈ hóstia, presença transubstanciada)[41].

Não obstante a importância e destaque de Deus-Pai na Custódia de Belém, a figura segura um orbe encimado por uma cruz desproporcionada, quase uma espada-árvore enraizada no mundo. Acima, a criação de Gil Vicente finaliza com a Cruz, demonstrando como é a mensagem de Jesus a culminante e decisiva na religião judaico-cristã. Funciona também como sinónimo da Estrela Polar – o ponto focal do Empíreo, um sinal luminoso e em torno do qual os astros giram[42].

40 Sobre o ambicioso Duque cf. João Paulo Oliveira e COSTA, *D. Manuel I*, Temas e Debates, 2007, pp.42-60.

41 Sendo D. Manuel o instituidor da ordem imperial Portuguesa (≈ Novo Testamento, Cristo/Emanuel), já o pai D. Fernando era associado aos fundadores e grandes referências da primeira fase ("apenas" régia) da nacionalidade (≈ Antigo Testamento, Deus-Pai). Sobre esta questão v. *A estátua do infante-cruzado D. Henrique*, 2014 [*online*].

42 E.g. DANTE Alighieri, *op. cit.*, Paraíso, canto XXVIII, pp.839, 843.

O Custódio

D. Manuel considerava-se o eixo fixo e o moderador da vida terrena – o artífice da *Pax* e, como tal, a expressão messiânica e regalista do divino.

Esta dimensão reforça a ligação do monarca com o as manifestações relativas ao Corpo de Deus, de que ele próprio era simultaneamente reflexo e protector. Como tal promoveu o Anjo Custódio Português como um avatar de S. Miguel, além de ter demonstrado uma especial afinidade com a Custódia de Belém, conforme o seu Testamento deixa transparecer.

A propósito, há mais de vinte anos, em conversa com Bartolomeu Cid dos Santos sobre outro assunto historiográfico, referiu o gravador que, muito novo, coube-lhe o privilégio de ser por uma noite o guardião da Custódia, em trânsito para uma exposição temporária, estando a peça de Gil Vicente por isso desmontada e as partes acomodadas numa caixa própria.

Suscita-se aqui a seguinte reflexão: existem de facto várias obras de ourivesaria que podem ser desarticuladas, considerando-se que é devido a necessidades de limpeza e conservação. Certamente assim será também com a Custódia de Belém, mas é provável que o expediente facilite também um mais fácil e seguro transporte desta peça, acompanhando o Venturoso nas suas deslocações para fora de Lisboa, sendo o Rei afinal o custódio da Custódia, entenda-se, o grande guardião do Corpo de Deus.

Neste contexto, e dadas as relações entre a obra-prima de Gil Vicente e a grande estrutura ao centro da Charola de Tomar[43], será de presumir que, estando o Venturoso no Convento de Cristo, o ofício religioso fosse efectuado com a Custódia de Belém.

Estrutura central-arbórea da Charola de Tomar.
Perspectivas térrea e superior desta "custódia" gigante.
(Fotos: PMO)

43 Como referido na nota 22 do presente estudo, cf. a propósito *Octógono* n.10 / Dezembro de 2024 – "O simbolismo da Charola de Tomar".

Parece natural a colocação da Custódia no interior e sob a grande estrutura arbórea ao centro da Charola (≈ capela-mor), que funciona como uma máquina de invocação do Espírito Santo e da Transubstanciação de Cristo. É como se uma custódia gigante albergasse outra mais pequena no seu interior, a qual por sua vez aloja a hóstia e constitui portanto o cerne ou coração do conjunto. Quando a custódia era a de Belém, tratava-se do coração itinerante do soberano, indicando por si a presença do monarca no velha sede templária-cruzadística.

Esta lógica poderá explicar que, em Toledo, o Cardeal Cisneros tenha respondido em 1515 com a encomenda ao ourives Enrique de Arfe de uma super-estrutura para envolver a custódia isabelina, tornando-a no coração de uma grande peça compósita, hoje conhecidas por Custódia de Toledo.

Enrique de Arfe, Custódia de Toledo (1515-23), incorporando ao centro a peça isabelina de Jaume Aimeric (foto: wikimedia.org/Miguel Hermoso Cuesta).

Contextualizando, após a morte de Isabel a Católica em 1504, Espanha entrara em fortes convulsões, sobretudo a componente castelhana, na qual por duas vezes o Cardeal de Cisneros assumiu a regência. Numa delas, e perante os projectos lusos para alargar o domínio no Norte de África (humilhando Castela), o Cardeal mandou ocupar a praça de Orão, considerando-se por isso o "conquistador de África", como se lê na legenda inscrita por Enrique de Arfe: "Don Francisco Jiménez [de Cisneros], Cardenal Arzobispo de Toledo, Gobernador de España y conquistador de Africa, mandó hacer esta custodia del Santisimo Cuerpo de Cristo (...)"[44].

44 Transcição *in* https://www.catedralprimada.es/es/info/la-custodia

Deste modo, e após adquirir a custódia original de Isabel, Cisneros quis recuperar a dinâmica espanhola-castelhana e não perder ritmo para Portugal, mesmo ao nível simbólico, encomendando aquela que o Marquês de Lozoya considerava "la más ostentosa alhaja [jóia] que pueda contemplarse en la Cristandad"[45].

Contudo, o Venturoso tinha os seus projectos...

O repouso da Custódia de Belém

Em 1517 D. Manuel deixava escrito que a sua Custódia deveria fixar-se no Mosteiro de Santa Maria de Belém (Jerónimos). Ao longo da História alguns monarcas estipularam que o coração deveria ser sepultado em lugar diferente do corpo. Assim não seria com D. Manuel, que procurou o descanso eterno junto da sua obra preferida.

Por sua vez, António Manuel Gonçalves já notou as similitudes entre a alfaia de Gil Vicente e o grande pórtico meridional dos Jerónimos, e como este foi começado a lavrar a partir de 1517, poderá concluir-se que o referido pórtico constitui uma peça de macro-ourivesaria, do mesmo modo que muitas peças de ouro e joias são obras de micro-arquitectutra.

Gil Vicente, Custódia de Belém.

Gil Vicente e João de Castilho, fachada meridional dos Jerónimos. Ao centro, diante do janelão (≈ viril), a estátua mariana também funciona como uma custódia dentro de outra maior (fotos: PMO).

45 Citação in *La Custodia de Toledo*, Editorial Católica Toledana, Toledo, 1952, p.7.

De facto, mesmo os relevos logo acima das portas da catedral, figurando episódios da vida de S. Jerónimo, equivalem ao esforço dos caracóis penitentes da Custódia.

Mas esta conexão permitirá ainda melhor esclarecer a própria configuração da grande igreja ribeirinha. Mesmo na actualidade predomina uma ideia de "caixa", o que seria ainda mais evidente à época, pois não tinha obviamente a torre sineira neo-manuelina, enquanto no lado oposto a cabeceira era substancialmente menor, pouco se destacando do bloco arquitectónico[46].

Assim, o reflexo da Custódia na fachada e o aspecto de templo/caixa-forte dos Jerónimos sugerem o repouso do "coração" itinerante de D. Manuel, numa igreja-relicário também eleita pelo soberano para seu túmulo.

E não obstante a dita figuração exterior, virada para o Sol zenital e triunfante, era uma cenográfica promessa de regresso para a eternidade.

Conclusão

Em suma, Gil Vicente colocou na Custódia de Belém o melhor do seu talento, construindo uma peça tão harmoniosa quanto polissémica, que faz do Corpo de Deus um sinal de esperança e de salvação para a Humanidade – uma genial Comédia Humana.

46 Considerando-a acanhada, a nora de D. Manuel viria mais tarde a mandar demolir a cabeceira original e construir o profundo panteão actual.

Octógono
Cadernos de polissemia artística
Número 12
Fevereiro de 2025
ISSN: 2976-0402
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira
https://octogono-cpa.blogspot.com/
n.12

A legenda vicentina da Custódia de Belém

Paulo Martins Oliveira

Introdução

Construída segundo uma estrutura interpretativa dinâmica, a Custódia de Belém celebra a religião judaico-cristã, do seu alfa ao ómega, evidenciando o Venturoso como o grande e verdadeiro protector da Fé.

A análise global da peça áurea de Gil Vicente foi apresentada no número anterior desta publicação, reservando-se para o actual a questão da legenda que circula a base da Custódia, justificando abordagem autonomizada.

Gil Vicente, Custódia de Belém, det., 1506, MNAA Inv.740.Our. (foto: PMO).

Descrição

No apoio sinuoso da Custódia de Belém, uma legenda corre em torno do perímetro com a seguinte inscrição:

✣ O MVITO ALTO PR̄ICIPE E PODEROSO SEHOR REI D̄O MANVEL I A M̄DOU FAZER DO OVRO I DAS PARIAS DE ꟻILVA AꟼVABOV E CCCCCVI

A legenda é interpretável como: O muito alto príncipe e poderoso rei Senhor Dom Manuel I mandou que do primeiro ouro tributário de Quíloa se fizesse esta Custódia, concluída em 1506.

Registos fotográficos

Custódia de Belém, dets. sequenciais da legenda (fotos: PMO).

OSO SEHOR REI DO MANV

ANVELIAMDOV FAZER DOOVRO I DAS PAR

IAS DE ꝗILVA AꝗVABOVE

IAS DE ꝗILVA AꝗVABOVE CCCCCVI OMVITO

Pontos interpretativos – o encomendante Venturoso

◊ A cruz que marca o início da legenda é também o seu termo, reportando o Messias enquanto o alfa e o ómega, o princípio e o fim de tudo (Ap.21:6).

◊ Conectada às letras de um lado e do outro, a cruz funciona como um nó – elemento de particular importância na retórica simbólica e artística patrocinada por D. Manuel.

◊ No fim da legenda e logo a seguir à data, a cruz também equivale a "Ano do Senhor" (*Anno Domini* ou Era de Cristo). De acrescentar que era comum referir-se o ano omitindo a milésima[1].

◊ Neste caso, "CCCCCVI✠" = [1]506, Ano do Senhor.

◊ Por seu turno, considerada simultaneamente no início da mesma legenda, a dita cruz liga-se ao seu custódio na Terra, i.e. "O Muito Alto Príncipe e Poderoso Senhor Rei D. Manuel I".

◊ Este "Muito Alto Príncipe e Poderoso Senhor Rei" está alegoricamente figurado no Deus-Pai ao topo da Custódia (≈ *Pater Patriae* régio-imperial).

◊ Obviamente, o termo "Príncipe" deve ser aqui entendido não como o infante herdeiro, mas como "soberano". No entanto, o conceito de juventude está presente, pois neste sentido o Príncipe é aquele soberano do qual se espera que traga algo de novo ao país, marcando uma renovadora e primaveril fase da sua História.

◊ Já a expressão "Poderoso Senhor" realça a autoridade de um monarca que não nascera para o trono, mas que a ele acedeu pela divina providência. Sem a legitimidade natural conferida por uma ascendência régia directa, o Venturoso acentuou antes a retórica espiritual-messiânica (ao mesmo tempo que, em todo o caso, ia insinuando o falecido pai D. Fernando de Viseu-Beja como o enérgico proto-rei que efectivamente fora[2]).

◊ Na Custódia, a referência "D. Manuel I" sublinha o cariz primaveril de um inesperado mas poderoso Príncipe adventício que veio inaugurar a era imperial portuguesa.

◊ A propósito, note-se que a indicação coeva de "I" é incomum nestes casos, pois habitualmente a numeração apenas é introduzida a partir do segundo monarca com o mesmo nome[3].

◊ É o que se verifica por exemplo na documentação de chancelaria, embora neste caso o melhor termo de comparação sejam as legendas numismáticas.

1 Também são comuns designações como centúria "quinhentista" para designar o século XVI. Mesmo em espólios epistolares dos séculos XIX e XX é muito frequente encontrarem-se documentos datados sem o numeral da milésima.

2 Sobre esta questão, v. *Octógono* n.11 / Janeiro de 2025 – "O ouro de Quíloa segundo Gil Vicente", p.32.

3 Ou seja, somente em 1908 o Venturoso deveria passar a ser referido como D. Manuel I. Note-se ainda que, mesmo quanto aos monarcas já numerados, era até frequente surgir apenas o nome próprio, como se verifica no enunciado do Tratado de Tordesilhas, onde a D. é João dispensado o "II".

◊ Nas moedas dos Avis[4], e seguindo o convencionado, D. João (I) surge como IHNS (Iohanes); e D. Duarte como EDUARDUS, tratando-se de nomes que não tinham antecedentes, dispensando pois qualquer numeração. Na mesma lógica, já as peças cunhadas por D. Afonso V indicam ALFQ (Afonso/Alfonso Quinto); e as de D. João II especificam-no enquanto IOHANES II.

◊ D. Manuel vem de facto contornar esta regra ao inscrever nas suas moedas quer EMANVEL P (primus, I), quer I EMANVEL. De igual modo, a legenda da Custódia não se limita simplesmente a indicar o Venturoso como o primeiro rei de nome Manuel, mas sobretudo como o primeiro (I, primus, primaz) de todos os monarcas lusos – o adventício Imperador ou *Imperator* (I) que tudo refundava, incluindo a própria Dinastia (Avis→Avis-Beja).

◊ Feita de ouro e com uma legenda circular, a Custódia de Belém é em larga medida uma versão escultórica do Português áureo – a mais famosa moeda manuelina, de tal modo prestigiante que outros potentados europeus mandariam realizar variantes inspiradas nos exemplares do Venturoso[5].

◊ Cunhada pouco antes de a Gil Vicente ter sido encomendada a Custódia, a referida moeda expressa na respectiva legenda o domínio imperial sobre os novos mares e comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia. Estas referências terão por sua vez, na inscrição da Custódia de Belém, equivalência sintetizada no "OVRO I" da estratégica e difícil Quíloa – a porta de entrada para o Índico.

Pontos interpretativos – a matéria prima de Quíloa

◊ Existindo uma associação entre o áureo MANVEL I e o OVRO I, as páreas de Quíloa representam a suserania do Português sobre aquela estratégica praça muçulmana, à saída do Canal de Moçambique.

◊ Após Vasco da Gama ter regressado com esse ouro tributário (entretanto cometido a Gil Vicente), o monarca mandou preparar novas armadas, incluindo a capitaneada por D. Francisco de Almeida, ao qual foi redigido o correspondente *Regimento* que guiaria a acção na viagem para a Índia, e em cuja tripulação seguia um praticamente desconhecido Fernão de Magalhães.

◊ Datado de Março de 1505, o referido manuscrito dedica vários capítulos a Quíloa, percebendo-se bem a particular importância desta escala na margem oriental africana[6]. Tratava-se ainda (e sempre) de um local politicamente difícil, com alertas para a subjacente hostilidade dos "mouros" aí instalados, obrigando à "booa guarda e defensam" das naus lusas. Prevendo-se uma fortificação que garantisse o domínio português no local, D. Francisco de Almeida era ainda advertido quanto ao dúbio monarca de

4 Cf. os exemplares coligidos em Alberto GOMES, António Manuel TRIGUEIROS, *Moedas Portuguesas na época dos Descobrimentos 1385-1580*, Lisboa, 1992.

5 O Museu do Dinheiro do Banco de Portugal apresenta na sua exposição permanente exemplares quer do Português de ouro, quer das suas adaptações estrangeiras.

6 Torre do Tombo, Leis e Ordenações, *Regimento que levou D. Francisco de Almeida quando foi por capitão-mor para a Índia*, Março de 1505, doc. TT/LO/003/0002/000013 [*online*].online

Quíloa, ao qual eram exigíveis "as paryas e tributo que nos he obrigado dar em cada hum anno", "estando o Rey nosso tributaryo e vassallo".

◊ Quando terminasse a missão em Quíloa, D. Francisco deveria levantar a "frota em boa ora para atravesardes a banda daalem da Imdia". Ou seja, mesmo que prosseguindo ainda pela costa africana para Melinde (no actual Quénia), entendia-se que na prática a armada já estava no trajecto final para o subcontinente indiano, fazendo de Quíloa um marco divisório, quase como se o Atlântico tivesse continuidade até à saída do Canal de Moçambique, encontrando aí o novo oceano aberto e a possibilidade de futuras viagens directas para a Índia.

◊ Quíloa era assim considerada um eixo de transição geográfica, estando o seu "Ouro I" a ser entretanto já modelado por Gil Vicente – o ourives que ia lentamente construindo um inigualável instrumento de comunicação entre a Terra e o Céu.

◊ Pelo seu valor estratégico e simbólico, Quíloa surge portanto na Custódia como um equivalente abreviado do domínio náutico e comercial sobre a Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia, i.e. o contra-Oceano.

◊ No entanto, na legenda da Custódia é de notar o modo peculiar como é inscrito o nome da praça – ꝗILVA.

◊ Em primeiro lugar, em manuscritos da época, o "q" minúsculo gótico é de facto utilizado na grafia daquele topónimo, surgindo todavia desfasado nesta legenda feita de capitais latinas.

◊ Por seu turno, esta ꝗILVA não apresenta um V(u) a seguir ao ꝗ, como é de regra sistemática na grafia do nome, quer em textos manuscritos, que impressos.

◊ Observa-se também que na penúltima letra foi empregue um V(u) em lugar do tradicional O.

◊ Note-se a este respeito que Gaspar Correia, Castanheda, Barros e Camões utilizaram no século XVI o convencionado O na dita penúltima letra. Poderá argumentar-se que se tratam de textos posteriores ao reinado manuelino, pelo que importa conferir a documentação produzida em tempos do Venturoso, na qual se verifica que, à excepção de dois recibos, contam-se por dezenas os manuscritos onde o nome da praça é registado com O na penúltima letra (quiloa, quilloa, quyloa, qujloa)[7].

◊ Atente-se que nas fontes paleográficas é recorrente a variação na grafia dos nomes, inclusivamente num mesmo documento. Por exemplo, no acima citado *Regimento* de D. Francisco de Almeida, na secção correspondente principia-se por escrever "quilloa", para duas linhas depois utilizar-se "quyloa".

◊ Prevalecendo a variação, o que de facto surpreende é a constância do "u" na segunda letra e do "o" na penúltima.

7 Cf. a documentação do Corpo Cronológico da Torre do Tombo [*online*], produzida em Quíloa e noutras cidades durante o reinado de D. Manuel, com grande inconlineidência no ano de 1506, justamente o da conclusão da Custódia. Por seu lado, os dois manuscritos que excepcionalmente utilizam "quilua" têm a cota TT-CC-2-11-128 e TT-CC-2-12-9.

◊ Aparentemente, a Custódia de Belém será o único caso onde é grafado ꟻILVA, e para mais principiando com uma grande minúscula inspirada na paleografia gótica, desconexa junto de capitais latinas.

◊ Como se argumentará de seguida, existe uma intencionalidade no uso desse ꟻ (também presente na palavra seguinte da legenda, AꟻVABOV), visando o desdobramento de toda a parte final da legenda.

Pontos interpretativos – o criador penitente

◊ A manipulação artística-interpretativa de letras era comum e vem até mencionada na literatura. Por exemplo, Ovídio e Dante referem a modelação de elementos figurativos de modo a sugerirem letras, inclusivamente para formar abreviaturas ou siglas de nomes[8].

◊ Por seu turno, e como se indicou num estudo a propósito de Álvaro Pires, era comum os pintores dos séculos XV-XVI trabalharem certos elementos na forma de siglas, de modo a deixarem identificada a correspondente autoria das obras[9].

◊ Este recurso não era uma excepção mas a regra no contexto época, e entre inúmeros outros exemplos veja-se o monograma JA adaptado no saio de um personagem imediatamente identificável como um retrato sugestivo do pintor manuelino Jorge Afonso.

Álvaro Pires (coord.),
Retábulo de Santiago, det., MNAA
(foto: PMO).

8 Públio Ovídio, *Metamorfoses*, liv.X:vers.215-216; liv.XIII:vers.397-398, Ed. Cotovia, Lisboa, 2007, pp.251, 321; Dante Alighieri, *A Divina Comédia*, Paraíso, canto XVIII:vers.77-79, ed. Quetzal, Lisboa, 2011, p.753. Um caso particularmente significativo na arte portuguesa é, nos Painéis de Nuno Gonçalves, o da conhecida tira na bota do jovem príncipe, composta de letras deformadas que permitem diferentes leituras.

9 Cf. *Álvaro Pires, Mestre da Lourinhã*, 2014 [*online*].

◊ Assim também as ambiguidades na legenda da Custódia de Belém identificam Gil Vicente como o respectivo autor.

◊ De notar que o "q" gótico sugere o "ɡ" manuscrito da mesma época, como se observa por exemplo em documentos de 1506 e 1507 relativos a Quíloa[10].

◊ Propõe-se deste modo que ꝗILVA tenha a seguinte interpretação justaposta: ꝗIL V[ICENTE] A...

◊ Esta leitura é reforçada pela própria legenda, que se torna mais lógica com uma leitura subsidiária:

☩ O MVITO ALTO PR̄I[N]CIPE E PODEROSO SE[N]HOR REI D̄O[M] MANVEL I A M̄[AN]DOU FAZER [a Custódia] DO OVRO I DAS PARIAS DE ꝗILVA AꝗVABOV E[M] CCCCCVI ☩

ꝗIL V[ICENTE] A AꝗVABOV E[M] CCCCCVI ☩

Custódia de Belém, det.

◊ Além disso, é de notar que a legenda corre sob a peanha florida da Custódia, criando a imagem alegórica de sepultura do próprio nome de Gil Vicente debaixo da terra. E com o nome do ourives, também o do Muito Alto Príncipe e Poderoso Senhor Rei Dom Manuel I.

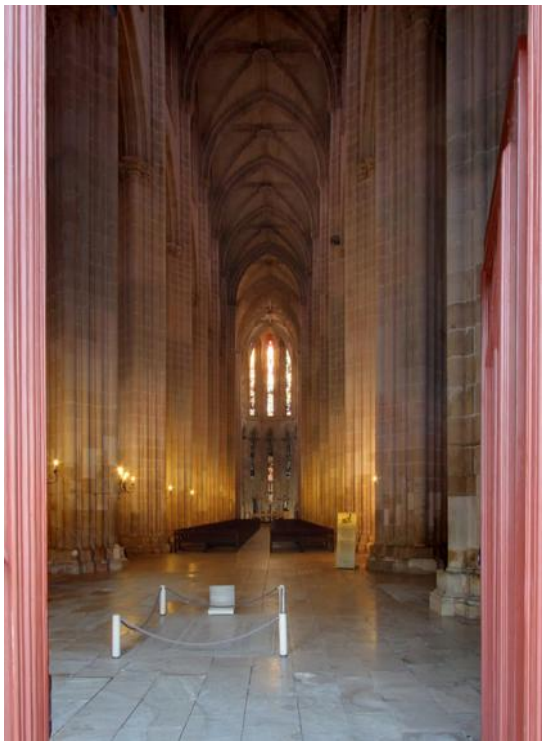
Custódia de Belém, det.

10 E.g. Corpo Cronológico da Torre do Tombo, docs. TT-CC-2-10-112, TT-CC-2-12-100. Sobre as similitudes entre o "q" e o "ɡ" (e ainda o algarismo 9), v. diversos exemplos na clássica sebenta de Paleografia de E. Borges Nunes.

◊ Trata-se de uma declaração de humildade de todos os homens perante o Deus omnipotente. Em macro-escala, era o que sucedia quando monarcas e figuras ilustres eram sepultadas nas galilés dos grandes templos, i.e. em galerias cobertas junto às entradas, criando uma imagem de enterro sob os "pés" das igrejas cruciformes (o Corpo de Cristo).

◊ No grande edifício de Sta. Maria da Vitória (Batalha) existe mesmo um exercício peculiar que importa descodificar e relacionar com a obra-prima de Gil Vicente. Assim, à entrada do templo encontra-se no chão a sepultura de Mateus Fernandes (fal.1515), "mestre q̄ foy destas obras", aí acompanhado por sua mulher Isabel (com dois crânios marcando a pedra tumular).

◊ O casal interpreta os papéis dos penitentes e mortais Adão e Eva aos pés do Senhor, observando-se também uma contraposição entre o humilde arquitecto e o Arquitecto, ou seja o verdadeiro Criador, celebrado ao fundo, na capela-mor.



Entrada do Mosteiro da Batalha. Em primeiro plano a campa rasa de Mateus Fernandes
(foto: Google Maps/trajecto virtual).

◊ Também à entrada, e perto da sepultura de Mateus Fernandes, está o acesso para a capela funerária de D. João I, prestigiado mas submetido ao genuíno Omnipotente.

◊ Se o túmulo do fundador da dinastia de Avis é anterior à Custódia de Belém, a campa do arquitecto é ligeiramente posterior, podendo a peça áurea de Gil Vicente ter contribuído para este cénico duplo exercício na Batalha: um poderoso rei e um artista-criador sepultados aos pés do Rei-Criador.

◊ Mas outros aspectos ainda importam na legenda, como se observa na data CCCCCVI , ou melhor, ϾϾϾϾVI, já que os "C" foram notoriamente aproximados entre si para formar um efeito escamoso ou de uma corrente, perdendo o valor enquanto letras e abrindo uma nova camada interpretativa (b):

a) ꟻIL V[ICENTE] A AꟻVABOV E[M] CCCCCVI ☩ [Ano do Senhor]

b) ꟻIL V[ICENTE] A AꟻVABOV E ϾϾϾϾ VI ☩ [Cristo]

◊ Neste caso, a visão de Cristo representa um sinónimo da conhecida expressão LAVS DEO (graças a Deus), geralmente um suspiro de alívio após uma tarefa que se revelou árdua e exigente – fórmula a que recorrerá por exemplo o contemporâneo Francisco de Holanda ao terminar a sua *Lembrança da Fábrica que falece à Cidade de Lisboa* (fl.32).

◊ Isto justifica a ausência do sinal de abreviatura sobre o "E" que antecede a data. Ou seja, aqui Gil Vicente começou por sugerir "E[M]", mas não lhe deu qualquer expressão gráfica, permitindo a leitura subjacente "E VI ☩ [Cristo]". De mesma forma, tal contribui para a ausência do M (mil) na data, uma vez que as letras C perdem nesta camada a respectiva função fonética.

◊ Por seu lado, os mencionados e figurativos C conectados (ϾϾϾϾ) poderão expressar o conceito de auto-penitência, sinalizando a presença de uma serpente escamosa, a qual é necessário vencer para quebrar as correntes do pecado original, avançando para a liberdade e a Salvação em Cristo (☩).

◊ Tratando-se de cinco elementos circulares sobrepostos, lembram também moedas, porventura os dinheiros de Judas que, no século XVI, se entendia estarem simbolizados nos cinco besantes que ocupam cada um dos cinco escudetes em cruz do Escudo Português, os quais por sua vez aludem aos cinco reis mouros derrotados por D. Afonso Henriques (≈ cinco quartos crescentes, C) (e.g. *Lusíadas* III:53-54).

◊ Ou seja, sob os auspícios do Messias, Portugal fora construído face a cristãos traidores (moedas de Judas; castelhanos-leoneses) e infiéis (quartos lunares; mouros), ambos aglutinados na forma da serpe (serpente alada ou dragão), aprisionada na Coroa lusa (≈ pelourinho de gaiola).

Armas Nacionais (manuelinas),
Claustro dos Jerónimos (foto: PMO).

◊ É muito improvável que Gil Vicente tenha alguma vez realizado qualquer tipo de guia interpretativo da sua peça áurea, mesmo porque as principais criações artísticas prestigiavam-se ao serem construídas justamente como desafios à descodificação. Nisto residia o valor intelectual das obras, baseadas em intersecções polissémicas de formas e significados que faziam progredir linhas narrativas.

◊ Assim, para recuperar os objectivos de artistas como Gil Vicente, ao historiador resta portanto a análise das obras, dos respectivos contextos e da própria lógica criativa.

◊ É neste sentido que, em último caso, se poderá propor que os cinco elementos circulares (ŒŒŒŒC) simbolizem degraus sobrepostos à serpente, dando acesso penitente à superior contemplação de Cristo.

◊ O conceito de trajecto peregrino e ascensional era muito frequente entre os artistas, sendo aqui reforçado pela composição "AꟼVABOV E", na qual se faz repetir a identificação de Gil Vicente (ꟼV), prosseguindo na sequência ABOVE, porventura um anglicismo (*above*, acima) também associável ao termo medieval aboueda, i.e. abóbada (≈ cúpula, céu)[11].

◊ Por outras palavras, codifica-se a esperança do artista em não ficar sepultado ou acorrentado no subsolo da Custódia (ŒŒŒŒC), mas subir e ultrapassar o mal, podendo ser admitido na glória de Cristo.

◊ Nestes jogos de palavras, note-se que o ꟽ é literalmente um P espelhado ou invertido. No número anterior desta publicação foi argumentado que o polifacetado ourives-dramaturgo teve em Dante uma das suas importantes referências para o desenho da Custódia, o que sai reforçado na utilização daquelas letras ꟽ para abreviar o nome de Gil Vicente.

◊ Concretizando, note-se como ao autor florentino, na sua lenta subida ao Paraíso, iam-lhe sendo apagadas letras P da face, i.e. a eliminação sucessiva do pecado (*peccatum*)[12]. Ou seja, na Custódia de Belém, o P invertido (ꟽ ≈ apagado) nas abreviaturas autorais de Gil Vicente representa a admissão penitencial da sua condição de pecador, sobretudo do orgulho ou soberba (P, *primus*, I, o que se julga o melhor, primeiro, mais importante ou genial de todos).

◊ A inspiração literária em Dante reflecte bem a raiz medieval de Gil Vicente, num período em que acendia a disputa estética entre os partidários da tradicional corrente gótica (à qual pertencia o ourives) e os da classicista, que doravante iria crescer em importância.

◊ Na Custódia – obra de feições manifestamente góticas – a respectiva legenda foi utilizada para "sepultar" as capitais latinas (símbolo classicista), entre as quais Gil Vicente introduziu o medievalizante ꟽ como forma de sinalizar-se como resistente perante uma vaga que ia aumentando, e que o artista associava ao pecado[13].

11 Cf. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Círculo de Leitores, Lisboa, 2002 – "abóbada".
12 E.g. DANTE Alighieri, *A Divina Comédia*, Purgatório, canto IX:vers.112-113, canto XII:vers.121-123, ed. Quetzal, Lisboa, 2011, pp.385, 409.
13 Sobre a conciliação tentada por D. Manuel, v. *Octógono* n.2 / Abril de 2024 – "O dinâmico Claustro dos Jerónimos".

◊ Uma das melhores e mais peculiares expressões desta contenda é o quadro *Julgamento Final* (ou *Julgamento das Almas*; MNAA, Inv.71.Pint.), para o qual vários artistas bem conhecidos e de ambas as correntes deram o seu contributo, representando o cimeiro trono gótico uma das últimas expressões vitoriosas de uma arte que desvanecia, quase que em despedida honrosa.

◊ Gil Vicente e tantos outros mestres góticos que fizeram a glória do soberbo Venturoso tinham passado o seu tempo, e iam agora enfrentar o Juízo derradeiro. Antecipando esse momento, o grande ourives manifestara na Custódia a esperança de poder entrar na barca certa e ser acolhido por Cristo, mas não podia descartar, em vez disso, um condenatório reencontro com o orgulhoso encomendante no papel de anti-Cristo.

◊ Assim, e num toque final claramente vicentino, o destino fica em suspenso...

AꝐV̲ABOV [≈ faleci] E ꝀꝀꝀꝀ VI ☩ [Cristo]

AꝐV̲ABOV [≈ faleci] E ꝀꝀꝀꝀ VI ☩ O MVITO ALTO PR̄I[N]CIPE E PODEROSO SE[N]HOR REI D̄O[M] MANVEL I

Conclusão

Seja pela modelação das formas plásticas, seja pelo trabalho das letras na legenda, Gil Vicente expressou na Custódia do Venturoso o conceito dinâmico e polissémico que distingue as grandes criações artísticas.

Octógono
Cadernos de polissemia artística
Número 13
Março de 2025
ISSN: 2976-0402
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira
https://octogono-cpa.blogspot.com/

Os espelhos de Nuno Álvares Pereira

Paulo Martins Oliveira

> Num dos seus romances, Umberto Eco descreve o leito de morte do cronista medieval Otão, cujo discípulo é convocado para ouvir as derradeiras orientações do mestre moribundo...
>
> "Otão primeiro chamou à sua cabeceira Rahewino, para lhe confiar a continuação das gestas de Frederico, dizendo-lhe que era fácil: que contasse os factos e pusesse na boca do imperador os discursos extraídos dos textos dos antigos"[1].

O reflexo das virtudes

Olhando a produção cultural dos séculos volvidos, nas artes plásticas como na literatura e até na música dominava o princípio da assimilação, pelo qual se mesclou a factualidade com analogias que procuravam demonstrar (e amplificar) as virtudes de certas figuras e os defeitos de outras[2].

Ou seja, personagens verdadeiros movem-se e acabam emoldurados em contextos alegóricos, levando a que muitas vezes, para o pensamento da época, interessasse sobretudo extrair uma lógica moral que servisse de modelo para compreender determinada situação e educar as novas gerações.

Construiam-se portanto "espelhos de príncipes", i.e. desafios que visavam estimular a inteligência e o bom-senso dos futuros governantes, não raramente confrontando-os com versões aperfeiçoadas dos próprios (≈ arquétipo neoplatónico, ao qual se deveriam aproximar).

Um bom exemplo encontra-se no palácio florentino dos Médicis, em concreto na respectiva capela, onde um conjunto de pinturas murais realçava ensinamentos basilares a transmitir aos vindouros.

1 Umberto ECO, *Baudolino*, cap.5, Difel, 2002, p.56.
2 No caso da música cf. a mensagem subjacente à popularizada *Marche en rondeau – Te Deum H.146* (*Octógono* n.7 / Setembro de 2024 – "Charpentier e o retrato melódico do Rei-Total".

Numa dessas composições, e entre a faustosa corte em peregrinação, o jovem herdeiro Lourenço (que viria a ter o cognome de *o Magnífico*) assiste a uma versão modelar de si próprio – um Príncipe Perfeito – igualmente inspirador para todos os futuros Médicis um dia destinados a governar[3].

Benozzo Gozzoli, *Cortejo dos Reis Magos*, 1459, Palácio Médici-Riccardi, Florença (foto: wikimedia.org).

(Det.) à direita o então juvenil Lourenço de Médicis (foto: wikimedia.org/Sailko).

(Det.) versão idealizada e modelar de Lourenço enquanto protótipo do Príncipe Perfeito (foto: wikimedia.org).

3 Sobre a identificação dos personagens nesta parte da pintura, cf. Franco CARDINI, *The Chapel of the Magi in Palazzo Medici*, Ed. Mandragora, Florença, 2001, p.44. Relativamente ao contraponto entre personagens verdadeiros e versões idealizadas de si mesmas, v. por exemplo o exercício de Rembrandt na *Ronda da Noite* (cf. *Rembrandt and the Commissioners*, 2014 [*online*]. Por seu turno, a estadia em Florença do príncipe D. João (futuro II de Portugal) poderá ter contribuído para o cognome de Príncipe Perfeito, tendo Lourenço na altura encomendado a Leonardo da Vinci uma tapeçaria para oferecer ao hóspede luso (Carlo VECCE, *Leonardo da Vinci*, Ed. Verbo, Lisboa, 2005, p.55).

Com um simbolismo denso, a representação florentina inclusivamente celebra determinada postura de um cavaleiro nobre, sendo aqui de relacionar com a tradição literária medieval, que fazia embeber uma dimensão moralizante mesmo em livros técnicos.

Exemplo disso é a lógica de escrita do rei D. Duarte de Portugal, o qual no século XV havia composto o *Livro da Ensinança de bem cavalgar toda a sela*. Constituindo de facto um tratado de equitação, quando se lê a obra ressalta todavia um subtexto pedagógico relativo à arte de bem governar, em que o cavalo assume um valor alegórico (antecipando nas letras o que Machado de Castro figuraria séculos depois na Praça do poder e da autoridade).

Entre múltiplas passagens sugestivas, tomem-se como paradigmáticos os "xvi avysamentos" ao bom cavalgador, pelos quais "se tenha fortemente na besta em todallas cousas que ella fazer e lhe possam acontecer".

Resumindo os conselhos, que o cavaleiro nunca denote receio, antes demonstre uma confiante segurança no rosto e no corpo; que tenha capacidade de previsão, adaptação e reacção à "besta"; que apenas utilize as esporas e a vara quando efectivamente necessário; que segure com firmeza "a todos freos e bocas de bestas em todo tempo"; que se previne e cuide de evitar quedas; que saiba como atravessar diversos tipos de terreno; "que seja fermoso em toda sella, e maneira de cavalgar", que seja paciente e capaz de economizar esforços, a si e ao animal; "que saiba bem conhecer as bocas das bestas, e mandarlhes fazer os freos de todas as maneiras segundo comprir"; enfim, que estude bem as regras em vigor, sempre com vontade de aprender mais e de fazer melhor[4].

Se mais tarde Maquiavel aconselharia no *Príncipe* a que se aproveitassem as caçadas e saídas a cavalo para conjecturar situações de combate (cap.XIV), o rei português demonstrara uma perspectiva mais ampla da equitação.

Efectivamente, o *Livro da Ensinança* (≈ virtudes cardeais) fazia em todos os sentidos par com o *Leal Conselheiro* (≈ virtudes teologais), advogando D. Duarte, na prática, que os "espelhos de príncipes" eram úteis a todos aqueles que tivessem de dirigir uma Casa, fosse um reino, uma circunscrição eclesiástica, um domínio aristocrático, uma hoste militar, um negócio, uma família...

Procurando ser o melhor reflexo de Cristo na Terra, um monarca deveria por sua vez constituir-se como um modelo para todos os súbditos que detivessem algum tipo de mando ou autoridade. E neste contexto poucos em Portugal se terão aproximado dos ideais régio-cristológicos como o cavaleiro Nuno Álvares Pereira, ao ponto de este ganhar um estatuto próximo de um rei-santo, considerado por Fernão Lopes como um genuíno "espelho de príncipes".

4 D. DUARTE, *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança de bem cavalgar toda sella*, ed.1842, pp.512-513

O segundo braço

Leitor dos romances arturianos e aí inspirado pelo virtuoso Galahad (Galaaz)[5], Nun'Álvares encarna os valores medievais da Cavalaria Espiritual, pelos quais se fundara um País que, apoiado por Templários, pelos Cistercienses e pela Santa Sé, deveria constituir um exemplo no mundo cristão.

Na crise de 1383-85, Nuno Álvares Pereira distinguiu-se enquanto força motriz da corrente soberanista, ao ponto de repartir o protagonismo com D. João, Mestre de Avis e novo rei.

Como refere Teresa Amado, a capacidade de liderança demonstrada pelo Condestável tornou-o num "verdadeiro duplo" de D. João I, tendo Fernão Lopes celebrado Nun'Álvares através de uma "composição narrativa e psicológica cuja concepção e minuciosa execução não têm seguramente paralelo na nossa historiografia"[6].

São múltiplas as referências do Cronista ao excepcional papel desempenhado pelo Condestável, inclusivamente como "segundo braço" na defesa do reino[7], num dualismo que terá ultrapassado fronteiras, ficando inscrita na mais célebre iluminura representando a decisiva batalha de Aljubarrota.

Batalha de Aljubarrota, Jean d'Wavrin, *Chronique d'Angleterre* (foto: wikimedia.org).

5 Fernão Lopes, *Chronica de el-Rei D. João I*, Parte I, cap.XXXV. Cf. igualmente *D. Nuno Álvares Pereira – Crónica do Condestável de Portugal* (*Coronica do Condestabre*), cap.IIII [IV], Ed. QuidNovi e APH, Matosinhos, 2011, p.12.

6 Teresa Amado, "O Sentido da História / Fernão Lopes Contador de História – sobre a Crónica de D. João I" (1997), republicado in *História e Antologia da Literatura Portuguesa, século XV, Fernão Lopes (I)*, FCG, Lisboa, 1998, p.75.

7 Fernão Lopes, *Chronica de el-Rei D. João I*, Parte I, cap.CLXXXXIII [CXCIII].

Verificando a imagem, no lado do invasor numeroso percebe-se de imediato quem é o monarca, ao passo que na parte lusa sugerem-se dois reis, inclusivamente através de um hábil exercício de justaposição dos cavalos, como que projectando os panos régios de um para o outro, sendo que a cor escura do cavalo real e a placa na sua cabeça (testeira equestre) contribuem para o "apagamento" deste animal, realçando o que está acima, utilizado por Nuno Álvares Pereira.

Batalha de Aljubarrota (dets.).

Na mesma lógica, a lança ou acha do Condestável é aqui interrompida pela cercadura da imagem, insinuando um ceptro ou bastão de comando, enquanto a outra mão desenha um subtil e majestoso gesto de autoridade. A iluminura expressa portanto quer a sábia liderança do general, quer a intrépida coragem do rei em combate, ambos cooperando para o triunfo.

Em contraste, e por coincidência ou não, note-se que o faustoso rei invasor é "mordido" na perna pelo próprio leão heráldico (≈ Lc.11:18)[8], enquanto o seu cavalo pisa com desprezo um vassalo em adoração idólatra. Talvez se ironize quanto a uma noção ultra-aristocrática do poder, ao invés do monarca português, que se apeou para constituir um exemplo para os seus soldados (veja-se a postura mimética do guerreiro imediatamente acima do rei-espelho)[9].

8 Sobre o modo como o mal se vira contra si mesmo v. *Octógono* n.1 / Março de 2024 – "O S. Sebastião de Gregório Lopes", p.5.

9 No lado castelhano, um soldado "atinge" inadvertidamente um cavaleiro atrás de si, porventura em sinal de má liderança e exemplo. Sobre um exercício similar já do século XVII, cf. *The Dutch Company*, 2013 [*online*].

Galahad e S. Jorge

Na famosa iluminura são bem diferentes os dois reis, aliás tal como na *Crónica* de Fernão Lopes, confrontando-se de um lado D. João I de Portugal, rei-cristológico leal ao papa de Roma e aliado dos Ingleses, e do outro D. João I de Castela – o invasor estrangeiro associável ao anti-cristo, inclusivamente por estar conjurado com o anti-papa de Avinhão e com o rei de França.

De notar que também Nun'Álvares enfrentaria a sua contraparte negativa e coligada, no caso dois irmãos que aderiram à hoste inimiga (Pedro e Diogo Álvares), intensificando o drama psicológico relativo ao Condestável, mas também sublinhando a sua inquebrável fidelidade ao catolicismo romano, à causa nacional, ao novo rei e à respectiva Dinastia de Avis.

Neste cenário totalmente polarizado, os cismáticos Castelhanos (e Franceses) eram equiparáveis à serpente demoníaca e enganadora que nos primeiros tempos fizera desencaminhar a Humanidade.

E se os invasores abusavam do nome e da protecção de Santiago, os Portugueses em contrapartida elegeram S. Jorge como seu comandante celestial, muito provavelmente por influência inglesa, mas também, porventura, em resultado de alguma sugestão do próprio Nun'Álvares, uma vez que o santo assemelha-se em muitos aspectos a Galahad – ambos espelhos do Condestável.

Reflexo dessa identificação, na *Crónica* especificamente dedicada a Nuno Alvares Pereira relata-se como, chegando a Tomar, o Condestável "mandou três escudeiros: ũu que fosse dizer a el rei de Castela que ele lhe mandava dizer e requerer da parte de Deos e do márter sam Jorge que ele se fosse embora e desocupasse a terra del rei seu senhor e nom querendo fazer que o desafiava pera batalha"[10].

S. Jorge fora um santo-militar que derrotara um terrível e demoníaco dragão, conotável à serpente do Génesis (entenda-se aqui, o invasor cismático)[11].

Com a vitória decisiva dos Portugueses e a consolidação da nova Dinastia, tornavam-se ainda mais nítidas as associações entre o fiel Nun'Álvares e S. Jorge – o qual resgatara ao dragão uma virginal princesa, devolvendo-a em segurança ao angustiado pai régio (princesa ≈ Sta. Maria/Igreja/Nação, entregue à figura paternal do monarca, primeiro guardião da Fé e do Reino).

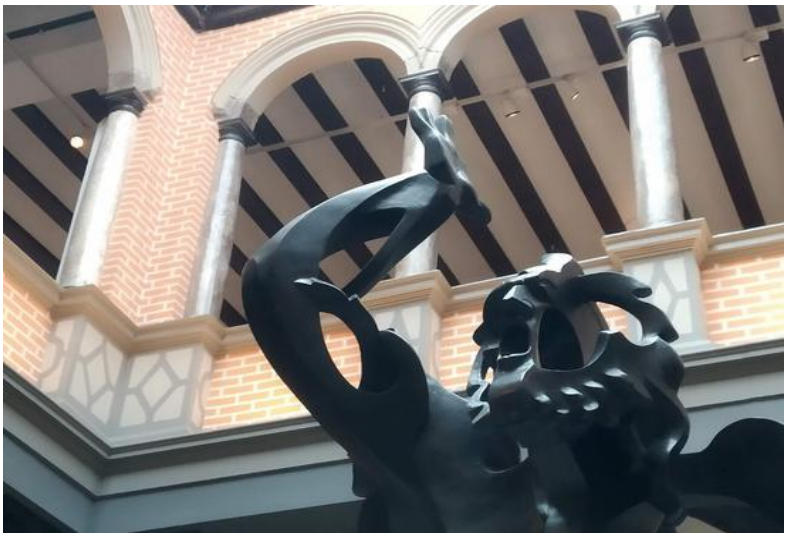
Segundo o incontornável hagiógrafo medieval Tiago de Voragine, S. Jorge destacara-se pela seriedade, dedicação, castidade e combatividade, mas também pela difusão do Cristianismo, pois quando venceu o dragão, aproveitou para converter a população que andava oprimida, e que ainda seguia cultos pagãos.

10 *D. Nuno Álvares Pereira – Crónica do Condestável de Portugal* (*Coronica do Condestabre*), cap.LI, Ed. QuidNovi e APH, Matosinhos, 2011, p.136.

11 Posta heraldicamente aprisionada na Coroa Real Portuguesa, a serpe alada (serpente +dragão) também representaria a partir de 1415 os Mouros e a nova fase da progressão Cristã. Tendo a dita criatura conhecido algumas variações figurativas, com o tempo predominaria a imagem tradicional do dragão.

Voragine acrescentava que o próprio nome do santo também significava "conselheiro", sendo portanto ainda associável um leal guia e mentor[12].

Tudo isto convergia na figura e reputação do grande Condestável, inclusivamente enquanto arauto e missionário em nome do rei, de tal modo persuasivo que D. João I o enviara a pregar o "Evangelho Português", nas palavras de Fernão Lopes[13]. Muito mais tarde Camões evocaria o carisma místico de Nun'Álvares, como que um profeta convicto, "ameaçando a terra, o mar e o mundo" (*Lus*.IV:14).



Pablo Gargallo, *O Profeta*, det.
(foto: wikimedia.org/Marariya).
Nesta criação do século XX, o artista espanhol condensou a expressiva força e autoridade leonina dos grandes guias inspirados pelo Divino.

Se o século XIII testemunhara o invencível poder argumentativo de Sto. António – o "martelo da heresia" – agora na crise sucessória de 1383-85 tinha-se destacado Nuno Álvares Pereira, cuja espada era uma arma militar, mas igualmente metafórica.

Em certa dimensão, o herói de Aljubarrota lembrava de facto um dos vigorosos e mobilizadores profetas bíblicos, vários deles conselheiros e guias dos antigos reis. Verdadeira força da natureza, e à semelhança dessas incansáveis figuras, o Condestável parece estar em todo o lado e quase ao mesmo tempo. A *Crónica* medieval que lhe foi dedicada seria dada ao prelo por iniciativa da Academia Portuguesa de História, onde uma introdução de António Machado de Faria elenca o itinerário de Nuno Álvares Pereira. Fatigando só de seguir, ainda se faz notar que essa lista é necessariamente incompleta e apenas relativa aos serviços prestados directamente a D. João I.

12 Tiago de VORAGINE, *La Leyenda Dorada*, vol.I, Alianza Editorial, Madrid, 1999, pp.248-250. Acrescenta ainda que o dragão era altamente pestífero, e como na iluminura acima referida o rei de Castela é mordido pelo próprio leão, isso reforça a ideia de justiça divina e o modo como o mal se volta contra si mesmo, atendendo aos problemas epidémicos que atingiram o rei e seu exército nas expedições em Portugal.

13 Fernão LOPES, *Chronica de el-Rei D. João I*, Parte I, cap.CLIX.

Como no Antigo Testamento, uma tal figura teria obviamente de estar envolta em polémicas e intrigas cortesãs, como se explicita na dita *Crónica*: "E, por prazer a Deos e por se o mestre [de Avis, D. João I] achar bem conselhado de Nun'Álverez, prasia-lhe de seu conselho e falava com ele muitas cousas; em especial e amiúde seguia em elas seu conselho. E desto pesava muito aos outros […]. E haviam grande despeito de Nun'Álverez e com grande enveja falavam todos em segredo e juraram que sempre fossem contra os conselhos de que Nun'Álverez desse"[14].

Impondo-se nas batalhas e recontros, o Condestável também se mantinha firme nos bastidores, e na qualidade de conselheiro elegia enquanto modelo o profeta Elias, considerado na Bíblia como o antigo equivalente e prenunciador de João Baptista (e.g. Mt.11:14, 17:10-13).

O líder do Carmo

Segundo o Antigo Testamento, Elias era de Galaad[15], tornando-se aqui evidentes as ressonâncias com o herói arturiano. Conselheiro do hesitante rei israelita Acab (característica aliás atribuída ao próprio Mestre de Avis), o decidido Elias congregou vontades no alto do monte Carmelo (Carmo), para onde tinham sido convocadas as desavindas tribos judaicas, algumas delas seduzidas pelo deus estrangeiro Baal.

Com a ajuda divina e o auxílio popular, Elias enfrentou aí os numerosos idolatras e liquidou os seus profetas, tornando-se num sacerdote-guerreiro (IIIRs[2Rs].18:20-40).

Por sua vez, Fernão Lopes relata como, regressando um dia a Aljubarrota, o Condestável "foi ao campo onde fora a batalha, e mandou hi edificar uma igreja á honra de Santa Maria e de São Jorge, em aquelle lugar onde estivera a sua bandeira [n]o dia d'aquela victoria; des-ahi mandou fazer [também] o mosteiro de Santa Maria do Carmo dentro na cidade de Lisboa"[16].

Esta passagem denota as principais referências do Condestável. Desde logo, era ele o grande cavaleiro arturiano transfigurado em S. Jorge[17], que derrotara o "dragão" e resgatara a Dama, i.e. Santa Maria – a vera e pura Igreja[18], por sua vez associada a Portugal.

14 *D. Nuno Álvares Pereira – Crónica do Condestável de Portugal* (*Coronica do Condestabre*), cap.XX, Ed. QuidNovi e APH, Matosinhos, 2011, p.57.

15 IIIRs[2Rs].17:1; segue-se aqui a *Vulgata Latina*, na edição traduzida pelo padre António Pereira de Figueiredo (1842), reimpressa em 1963 (Depósito das Escrituras Sagradas, Lisboa). Também na versão em latim e no mesmo versículo se utiliza igual topónimo ("*Et dixit Elias Thesbites de habitatoribus Galaad...*" – *Biblia sacra vulgata editionis Sixti VPM*, 1598.

16 Fernão LOPES, *Chronica de el-Rei D. João I*, Parte II, cap.CLXXXVIII.

17 Associável a S. Jorge, talvez o cavaleiro Galahad deva o seu nome à terra natal de Elias, estando assim também conotado a esta virtuosa figura bíblica.

18 Sobre a associação entre a Virgem Maria e uma Igreja idealmente pura, cf. *Octógono* n.3 / Maio de 2024 – "Jorge Afonso e a Aparição de Cristo à Virgem", pp.34-35, 41.

Sendo comum as igrejas e capelas terem uma dedicação mariana, o Cronista parece realçar a homenagem dupla no templo-memorial de Aljubarrota (hoje conhecido apenas como de S. Jorge). Conforme também citado, Nun'Álvares decidiu ainda que, em Lisboa, se erguesse uma casa religiosa evocativa de Santa Maria do Carmo, ou seja, com uma implícita homenagem dupla, pois das antigas Escrituras o Condestável elegeu Elias como espelho e associou-o ao Novo Testamento, enquanto referência espiritual-cruzadística (sempre na lógica da Dama e do libertador)[19].

Nestas conexões nota-se uma subtil mas assertiva estratégia política, demonstrando o quanto será errada uma perspectiva "desintectualizante" ou condescendente sobre esses personagens medievos, os quais na verdade sabiam exactamente como favorecer e densificar certas narrativas alegóricas.

Deste modo, e como acima referido, Elias era o antigo precursor de João Baptista (o anunciador directo de Jesus Cristo, do qual era até familiar). Sendo inevitáveis e de regra as conotações onomásticas (no caso entre João Baptista e D. João I), Nun'Álvares insinuava através de Elias uma autoridade que, embora subsidiária, era também mística e directamente associada à Coroa. Tal seria reforçado pelo casamento da única filha do Condestável com um dos filhos de D. João I.

Daqui nasceria o excepcionalmente poderoso Ducado de Bragança, que desde logo se constituiu na principal alternativa aos primos de Avis, caso esta Dinastia viesse a extinguir-se[20]. A nova Casa assentava o seu prestígio na dupla origem em D. João I e Nun'Álvares (≈ João Baptista e Elias), numa retórica que, mais tarde, irá favorecer os Bragança aquando da Restauração da Independência em 1640 (≈ crise de 1383-85).

A partir de então, com a Dinastia de Bragança finalmente no trono, os respectivos monarcas deveriam reunir e encarnar os exemplos da dupla origem, o que será codificado por D. João V no Real Edifício de Mafra. Aqui, o rei tem o seu patronímico João Baptista figurado imediatamente ao lado da capela-mor, e em posição simétrica à estátua de Elias, na primeira capela à entrada do Templo (lado da Epístola).

O acesso à própria basílica é realizado por um monumental escadório, no qual se encontram os "rastos" do carro triunfal e flamejante que levou Elias directamente para junto de Deus, conferindo ao profeta um estatuto angélico-guerreiro, ele que no alto do monte Carmo/Carmelo havia defendido a verdadeira Fé e eliminado os infiéis[21].

19 Embora talvez por coincidência, igualmente a tradicional referência urbanística "Carmo e Trindade" implica uma associação dos dois Testamentos.

20 Expectativa mal disfarçada no incontornável e célebre moto "Depois de vós [Avis], nós [os Bragança]".

21 Sobre a importância de Elias e sua conotação com o Baptista, cf. *Octógono* n.8 / Outubro de 2024 – "O Escadório do Real Edifício de Mafra", pp.4-6. V. igualmente a observação complementar *in* Octógono n.11 / Janeiro de 2025 – "O ouro de Quíloa segundo Gil Vicente", p.13. A propósito do carro de fogo e da analogia com os triunfadores romanos, compare-se com o desenho a guache *Apoteose de Lord Wellington*, por Domingos António de Sequeira (MNAA).

Numa lógica baseada em permanentes assimilações, Nun'Álvares equivale a um inspirado general cruzadístico que, após a entronização do Mestre de Avis, herdou-lhe de algum modo o título de Defensor do Reino (≈ Condestável), cuja espada tornou-se emblema do bom comando.

A arma da virtude

Hoje patente no Museu Militar de Lisboa, a espada de Nuno Álvares Pereira fora sendo mantida no seu Convento do Carmo, onde sobreviveu ao terramoto de 1755. Confirmando o seu estatuto de relíquia, anualmente os carmelitas lisboetas faziam-na sair em procissão armando uma imagem de Elias[22].

Espada de Nun'Álvares, Museu Militar de Lisboa (foto: PMO).

Det. da parte central-inferior da lâmina.

22 Informação na legenda que acompanha a exposição da espada (ref.MML00062).

Considerando-se que as partes vazadas da lâmina se destinavam a reduzir o peso e a dar maior equilíbrio à arma, será aqui de ponderar um adicional simbólico. Assim, na parte central-inferior da lâmina, duas dessas formas vazias insinuam serpentes, reportando.-se a vitória sobre o mal e a traição[23].

De igual modo, sugere-se também a espada flamejante do guardião primordial, nomeadamente quando Deus "pôs diante do paraíso de delícias [Éden] um querubim, com uma espada de fogo" (Gen.3:24).

Luca Giordano, *Expulsão do Paraíso*, det. (foto: wikimedia.org).

Parece natural uma associação entre o querubim vigilante e o Condestável que defendeu Portugal (≈ Paraíso Terrestre, nova Terra Prometida ou País do Espírito Santo, no limite poente do mundo conhecido)[24].

23 Terão equivalência às serpentes pisadas pelo cavalo de D. José, que Machado de Castro modelou para a Praça do Comércio/Terreiro do Paço. Relativamente à espada de Nun'Álvares, porventura as duas formas referidas poderão aludir aos irmãos que alinharam no lado castelhano. Por seu turno, será ainda provável que as partes removidas da lâmina tenham sido reutilizadas em alguma relíquia subsidiária.

24 No portal meridional dos Jerónimos, a estátua do cavaleiro no mainel parece desempenhar a mesma função; cf. *Octógono* n.2 / Abril de 2024 – "o dinâmico claustro dos Jerónimos", p.3; sobre a natureza polissémica desta escultura, v. *A Estátua do Infante-Cruzado D. Henrique*, 2014 [*online*].

Lógica similar parece encontrar-se no Algarve, em concreto na igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Faro. Aqui, à dextra da respectiva capela-mor, Elias é sugestivo do próprio Nuno Álvares Pereira, ao qual era reforçado um cariz místico, equivalente a uma canonização informal[25]; (relativamente à dita associação, comparar as feições da escultura com a "figura do conde estabre, ao natural, quando estava em religiam, no Carmo de Lixboa, onde iaz"[26], e com outras representações coincidentes, e.g. tecto do Paço Ducal de Vila Viçosa, réplica do túmulo no Convento do Carmo, iluminura do Cabido da Sé de Évora, etc.).

Estátua do profeta Elias (≈ Sto. Condestável)
Igreja de N. Senhora do Carmo, Faro
(foto: PMO)

Com uma das mãos, este "Elias" segura uma casa religiosa, simbolizando o Condestável enquanto fundador do grande convento em Lisboa (a principal referência dos carmelitas portugueses), sendo que esse edifício também parece simbolizar o País cuja soberania Nun'Álvares defendera com a espada (*Lus.*IV:19).

25 Sobre um artifício similar, que "canonizou" D. Fernando de Avis por assimilação a S. Vicente, cf. *Os Painéis de Avis*, 2011 [*online* na edição agregada *A Janela de Tomar e os Painéis de Avis*].

26 Publicada in *D. Nuno Álvares Pereira – Crónica do Condestável de Portugal* (*Coronica do Condestabre*), Ed. QuidNovi e APH, Matosinhos, 2011, *fac-símile* na parte introdutória entre as pp.LXIV e LXV.

A lâmina ondulada tanto reporta uma serpente vencida como a lâmina flamejante do querubim guardião. O mesmo princípio observa-se noutras armas cerimoniais de figuras também particularmente prestigiadas e cruzadísticas (≈ Defensores com um prestígio implícito ou explícito de vice-reis)[27].

Montante cerimonial de Vasco da Gama, Museu Militar de Lisboa (foto: PMO).

Montante cerimonial do Infante D. Henrique (réplica), Museu Militar de Lisboa (foto: PMO).

Estas espadas cerimoniais de grande dimensão eram símbolos de liderança e comando militar, como se observa por exemplo nas tapeçarias de D. João de Castro (hoje em Viena), concretamente no último pano relativo à entrada triunfal em Goa, enquadrada por danças e folias[28].

Tratando-se de montantes, eram versões de armas de guerra e também de caça, sendo que o abate de animais como ursos, porcos selvagens ou javalis alegorizava a vitória sobre o diabo, o que era realçado pela evidente forma cruciforme destas peças (≈ cruz-espada de Santiago)[29].

27 Tendo participado na conquista de Ceuta em 1415, a Nun'Álvares foi oferecido o comando da praça (cargo equivalente a um primeiro esboço de vice-rei do Ultramar. Tendo o Condestável declinado, a função caberia a D. Pedro de Meneses, sendo que depois o infante D. Henrique alargaria o conceito.

28 Sobre as tapeçarias, v. *Oceanos*, n.13, CNCDP, Lisboa, 1993, pp.82-107.

29 Sobre a configuração e sentido cristológico destas armas, é particularmente expressiva a espada sobre a mártir Sta. Catarina, numa pintura de Gaudenzio Ferrari actualmente exposta na Pinacoteca de Brera, em Milão [*online*].

A propósito, note-se que a espada de Nuno Álvares Pereira era originalmente maior[30], próxima de um montante, o que realçava o estatuto de comando abençoado (≈ estandarte da Fé). Não obstante a redução, a arma permaneceu impactante e porventura influenciou Fernando Pessoa quando, na *Mensagem* e a respeito do Condestável, aludiu à espada de luz, como se fora uma tocha para guiar o País por entre a escuridão.

Ou seja, a redução geral da espada era compensada pelos antigos vazamentos, que também se observam na parte superior da lâmina, autonomizando aqui três partes que interpretam a dinâmica do bem e do mal sobre a alma humana.

Det. da parte superior da espada de Nun'Álvares.

Neste segmento da espada, um coração verdadeiro e outro invertido convergem como setas sobre a trémula alma humana, condicionada por estas duas forças opostas (≈ disputa entre S. Miguel e o diabo pelo corpo de Moisés, Jd.1:9).

Deste modo, a composição antecipa os escritos de Giovanni Pico della Mirandola, que várias décadas volvidas descreverá o ser humano "como obra de natureza indefinida", situando-se "no meio do mundo" e onde lembra um camaleão, já que pode deixar-se levar pelos demoníacos impulsos sensoriais e descer ao nível dos meros animais, ou antes aproveitar a Razão dada por Deus e ser como os verdadeiros anjos[31].

30 Como se refere na legenda explicativa do Museu, a redução da espada visou associá-la à estátua lisboeta de Elias.
31 Giovanni Pico della MIRANDOLA, *Discurso sobre a Dignidade do Homem*, Edições 70, Lisboa, 1989, pp.51-53.

A espada alude portanto à dimensão falível de Nun'Alvares, lembrando-lhe a ameaça constante do mal e das serpentes tentadoras que o Condestável tem permanentemente de vencer, uma a seguir à outra – missão espinhosa dada por Deus, para bem do próprio general-profeta, mas também em benefício do seu Rei, País e Fé.

Assim decorreu a maior parte da sua vida adulta, mas em determinado momento ser-lhe-ia permitido pousar a espada e dedicar-se ao espírito.

A metamorfose em Frei Nuno de Santa Maria

Na produção cultural realçam-se personagens que são paradigmas da Vida Activa, enquanto outros exemplificam a Vida Contemplativa, e ainda uns poucos que reúnem ambas as facetas. Nuno Álvares Pereira é um destes raros casos de efectivo estatuto quer no domínio político-militar, quer no da piedosa vida conventual e mendicante[32].

Na tradição das grandes lendas medievais, o velho Condestável encontrara o seu prémio num resto de vida dedicado à beatitude, demonstrando como a guerra justa servia para alcançar a paz de espírito – antecâmara da Salvação. E Nun'Álvares fez-se emblema disso mesmo: um cruzado de armas tornado em cruzado espiritual[33], numa complementaridade que no passado já levara os Templários a elegerem João Baptista como seu patrono[34].

Paralelamente, e também durante as Cruzadas, esta lógica levara à fundação na Terra Santa da Ordem dos Carmelitas, instituída no Monte do Carmo (original) e sob a égide de Elias, o antigo equivalente de João Baptista.

Determinado e quando necessário truculento, Elias fora também um eremita (aliás, talvez o eremita primordial), refugiando-se do contacto humano e sendo miraculosamente alimentado por corvos e anjos[35], tal como depois se verificaria com alguns dos primeiros santos cristãos que procurariam o deserto, casos de S. Paulo o Eremita, Sto. Antão e Sto. Onofre[36].

Também neste aspecto eram evidentes os nexos entre Elias e João Baptista – a voz que clama no deserto (Jo.1:23) – notando Tiago de Voragine ainda semelhanças na austera alimentação e vestuário[37].

32 Por exemplo, Afonso V de Portugal e Carlos V Habsburgo foram duas figuras que em dado momento deixaram a política dos Homens para se recolherem em casas religiosas, mas sem se aproximarem da prestigiosa síntese de Nun'Álvares.

33 É aplicável a designação de cruzado, uma vez que a crise de 1383-85 foi igualmente um combate aos hereges cismáticos de Avinhão. Além disso, a participação de Nun'Álvares na campanha de 1415 integrou-o no conceito clássico de luta contra os infiéis muçulmanos.

34 Tal memória manteve-se com recriação da Ordem do Templo enquanto Ordem de Cristo (cf. *Octógono* n.10 / Dezembro de 2024 – "O simbolismo da Charola de Tomar", pp.17, 19-28.

35 Cf. na *Vulgata* IIIRs[2Rs].17:2-6; 19:4-15.

36 Cf. Jorge Campos TAVARES, *Dicionário de Santos*, Lello Editores, Porto 2001, pp.116, 120, 191.

37 Tiago de VORAGINE, *La Leyenda Dorada*, vol.I, Alianza Editorial, Madrid, 1999, pp.335-336.

Enfim, "sendo o condestabre em idade de lxii anos e sentindo já que a fraqueza se asenhorava dele e em como, a Deos graças, el rei tinha sua terra [o Reino] em bom asessego […], apartou-se a servir Deos em estado de pobre, em Sancta Maria do Carmo, da cidade de Lixboa, que ele mandara fazer"[38].

Dissipando-se a fortaleza do corpo que lhe permitira ser um paternal Defensor, continuava todavia incansável, agora distinguindo-se de entre os fracos aos quais servia, numa maternal causa Mariana que o levou a adoptar o nome de Frei Nuno de Santa Maria.

A parte final da sua *Crónica* retrata este prestigiado eremita-interventivo, que observava a castidade e declarava-se humilde vestindo uma simples "çamarra de pano de Gales"[39]. Ao mesmo tempo que cumpria sistemáticas orações e jejuns, doava alimentos, roupas, dinheiro e bens diversos, mandando que se assistissem mesmo as famílias castelhanas que por miséria tivessem atravessado a fronteira[40].

O novo papel de Nun'Álvares era resultado natural de um plano divino há muito traçado, e do qual foram surgindo indícios premonitórios, como o escrúpulo em realçar o nome da Mãe de Deus nos templos fundados pelo Condestável, incluindo o já mencionado em Aljubarrota, "á honra de Santa Maria e de São Jorge", ou o complexo de "Santa Maria do Carmo dentro na cidade de Lisboa", mas também as igrejas de Santa Maria de Vila Viçosa, Santa Maria de Monsaraz, Santa Maria de Portel e Santa Maria de Sousel – i.e. as zonas onde mais se distinguira esse cavaleiro-guardião de espada flamejante[41].

Uma das virtudes mais realçadas em Nun'Álvares é a da castidade, indicativa de uma natureza impoluta – ele que em todo o caso fora pai e tivera o desgosto de sepultar a filha única (≈ cordeiro trágico). Ou seja, Frei Nuno de Santa Maria é não apenas uma homenagem à Virgem, mas também um seu reflexo em versão masculina.

Trata-se aqui de um conceito essencial na elaboração das crónicas biográficas medievais, em que factos verdadeiros (ou nem por isso) eram compostos de modo a sugerir que determinada pessoa evoca uma figura mais antiga, implicando obviamente conotações que ultrapassam a mera coincidência circunstancial. Um exemplo é a crónica onde Frei João Álvares registou a vida e as provações de D. Fernando de Avis – o filho mais novo de D. João I e mais conhecido por Infante Santo. Trata-se de um autêntico evangelho onde o mártir de Marrocos é retratado enquanto versão lusa de Jesus Cristo[42].

38 *D. Nuno Álvares Pereira – Crónica do Condestável de Portugal* (*Coronica do Condestabre*), cap.LXXIX, Ed. QuidNovi e APH, Matosinhos, 2011, p.238.

39 Porventura em simbólica ligação britânica a Galahad e S. Jorge (sendo ainda o dragão o símbolo do País de Gales).

40 *D. Nuno Álvares Pereira – Crónica do Condestável de Portugal* (*Coronica do Condestabre*), cap.LXXX, Ed. QuidNovi e APH, Matosinhos, 2011, pp.240-246.

41 *Idem*, cap.LXXX, p.241. Imediatamente os descendentes Bragança irão fazer do Alentejo oriental a sua sede de poder, afirmando-se simbolicamente como os fronteiros ou defensores do Reino. Isso poderá ter contribuído para que, em resposta, os primos ainda reinantes tenham feito de Évora uma segunda capital portuguesa.

42 Cf. *Os Painéis de Avis*, 2011, pp.34-35; na edição conjunta *A Janela de Tomar e os Painéis de Avis*, cf. pp.80-82 [*online*]; v. também *Octógono* n.6 / Agosto de 2024 – "As estátuas Fernandina e Vicentina de Nicolau Chanterene".

Efeito similar pode ser observado em passagens quer da *Crónica do Condestável*, quer da célebre biografia de D. João I escrita por Fernão Lopes, onde largos trechos são na verdade dedicados ao general do rei. Um episódio bem conhecido, e que merece reenquadramento alegórico, é o inusitado diálogo entre Nun'Álvares e um alfageme que se dispensava de receber pelo seu trabalho até que ao ilustre cliente fosse outorgado o título de Conde de Ourém[43].

Note-se que nada aqui é historicamente improvável. Em 1383 despoletava a crise sucessória do trono português, estando o referido Condado atribuído ao impopular João Fernandes Andeiro, favorito da rainha-viúva D. Leonor Teles. Não estranhará pois haver quem antevisse a supressão do galego e outorga do senhorio de Ourém a um partidário do Mestre de Avis, constituindo Nuno Álvares Pereira a possibilidade mais expectável.

O que parece surpreendente é o interesse das crónicas no episódio do alfageme, assim como o espanto e perplexidade de Nun'Álvares face ao comentário que o artífice lhe dirigiu.

Tal poderá ser explicado pela construção de jogos de espelhos, nos quais o Condestável e futuro Frei Nuno de Santa Maria se ia vendo reflectido, tornando-se ele mesmo, por sua vez, num exemplo a seguir pelas novas gerações. Assim, o episódio evoca a Anunciação, quando o Anjo diz a Maria: "Deus te salve, cheia de graça; o Senhor é contigo, bendita entre as mulheres. Ela, como o ouviu, turbou-se de seu falar, e discorria pensativa que saudação seria esta" (Lc.1:28-29).

Entenda-se, Nun'Álvares não buscava o protagonismo; pelo contrário, via-se ao serviço de um desígnio divino, cujo alcance o ultrapassava e por vezes não entendia de imediato[44].

No mesmo sentido, mais tarde e já sobre a vida no Carmo lisboeta, diz a sua *Crónica* como não consentia "que lhe chamassem outro nome se nom Nuno, por humildade"[45]. Quer isto dizer que recusava o uso aristocrático de "Dom" a que tinha direito desde que lhe fora atribuído o Condado de Ourém, num desapego que reforçaria Nun'Álvares enquanto referência para sucessivas gerações.

O conde promovido a barão

O desprendimento quanto a dignidades cortesãs e o sentido de missão foram qualidades realçadas em Nun'Álvares, sendo que, mesmo já velho e retirado, se disponibilizava a regressar às armas caso necessário, ainda mais decidido por agora melhor compreender o seu papel iluminado.

43 *D. Nuno Álvares Pereira – Crónica do Condestável de Portugal* (*Coronica do Condestabre*), cap.XVII, Ed. QuidNovi e APH, Matosinhos, 2011, p.50. Fernão LOPES, *Chronica de el-Rei D. João I*, Parte I, cap.XXXVII.

44 O modo como depois Nun'Alvares intercedeu a favor do alfageme tem igualmente diversos paralelos bíblicos, e.g. Mt.10:32, 18:12; Mc.2:13-17, etc.

45 *D. Nuno Álvares Pereira – Crónica do Condestável de Portugal* (*Coronica do Condestabre*), cap.LXXX, Ed. QuidNovi e APH, Matosinhos, 2011, p.245.

Por um lado, e tal como a intercessora Maria, Frei Nuno advogava qualquer reconciliação voluntária, mas por outro, como Elias, nunca deixara de ser verdadeiramente um Condestável que acreditava na guerra justa como forma de fazer triunfar a Paz. Ao pensamento de Nun'Álvares aplicavam-se decerto as palavras de Sto. Agostinho, que assim abria a sua grande obra de referência: "É desta Cidade da Terra que surgem os inimigos dos quais tem que ser defendida a Cidade de Deus"[46].

Será pois coerente que, para além dos acima referidos templos evocativos de Santa Maria e S. Jorge, o Condestável tenha ainda mandado erigir "a capela do moesteiro de Sancto Agostinho, de Vila Viçosa"[47], evidenciando novamente Nun'Álvares como um cruzado na nova Terra Santa – a Hespéria, i.e. o limite medieval do mundo conhecido, em cujo horizonte se põe o fogoso Sol (≈ Espírito Santo), como prenúncio do Apocalipse e do triunfo da cidade dos justos[48].

Mesmo quando parece estar retirado numa vida conventual, em Nun'Álvares continua latente o guerreiro, como um general que, na rectaguarda, administra a manutenção e logística militar, agora em favor dos pobres e necessitados – espécie de exército leigo e civil a quem é necessário prover e dar algum tipo de orientação.

Por tudo isto, Fernão Lopes apelidou Nun'Álvares de "virtuoso barão"[49], entenda-se, varão, varonil, intrépido, corajoso, incansável, apostado no mérito e não em títulos aristocráticos e hereditários.

Insistia o Cronista que "certamente elle deve ser dado como por exemplo aos grandes e virtuosos homens, nem nós não podemos contar louvor d'algum notavel barão em que elle notavelmente não haja parte"[50], pois que em Nun'Álvares "parecia que reluziam os avizados costumes dos antigos grandes barões, seus geitos e defeza"[51].

Era um espelho onde se reflectiam aqueles que tinham construído Portugal de raiz, e cujas qualidades os contemporâneos podiam agora rever no inspirado e inspirador Nuno Álvares Pereira, o qual de certo modo antecipava Joana d'Arc.

Na refundacional crise de 1383-85 o Condestável-profeta motivava o Mestre de Avis e constituía um símbolo-maior do sangue novo que regenerava o tecido nacional e suas elites, notando Fernão Lopes outros notáveis "barões", como Rui Pereira, João Rodrigues de Sá ou João das Regras[52].

---

46 Sto. AGOSTINHO, *A Cidade de Deus*, vol.I, liv.I, cap.I, FCG, Lisboa, 2021, p.99. Noutro passo, acrescentava: "As próprias guerras, portanto, são conduzidas tendo em vista a paz, mesmo por aqueles que se dedicam ao exercício da guerra, quer comandando quer combatendo. Donde se evidencia que a paz é o fim desejado da guerra" (vol.III, liv.XIX, cap.XII, p.1909).

47 *D. Nuno Álvares Pereira – Crónica do Condestável de Portugal* (*Coronica do Condestabre*), cap.LXXX, Ed. QuidNovi e APH, Matosinhos, 2011, p.241.

48 Sobre este conceito v. *A Hespéria e os Jerónimos*, 2014 [*online*]; e *Lisboa enquanto Nova Jerusalém*, 2015 [*online*].

49 Fernão LOPES, *Chronica de el-Rei D. João I*, Parte I, cap.XXXII.

50 *IDEM*, *Ibidem*, Parte I, cap.XCI.

51 IDEM, *Ibidem*, Parte I, cap.CLXXXXVIII [CLXCVIII].

52 IDEM, *Ibidem*, Parte I, caps.CXXXIII, CXXXIX, CLXXXIII.

Permanecendo um esteio moral, o exemplo de Nun'Álvares refloresceu sempre que se pretendeu dar novo alento ao país. Neste contexto, o seu protagonismo seria recuperado nos *Lusíadas* de Camões.

Se, nos primordiais tempos afonsinos, o "forte velho" Egas Moniz constituiu um "claro espelho" para os demais súbditos (*Lus*.VIII:13), essa função paternal-exemplar caberia depois ao Condestável (VIII:32), verdadeiro modelo directo para outros do seu tempo, caso do já referido Rui Pereira (VIII:34)[53], que Fernão Lopes também enaltecera.

Comparativamente, o inesperado rei D. João I tivera o seu grande barão em Nun'Alvares, ao passo que nos *Lusíadas* o improvável D. Manuel encontrou em Vasco da Gama o suporte do seu prestígio.

Estes monarcas tiveram como mérito o saber reconhecer e premiar justamente o mérito, algo que o subtil Fernão Lopes lembrava a D. Duarte, e que depois Luís de Camões, em tom classicista, recordaria a D. Sebastião.

Não obstante todas as diferenças e especificidades, a prosa do Cronista e as rimas do Poeta são na essência duas páginas de uma mesma folha.

Por aqui entende-se melhor a polissémica abertura dos *Lusíadas*: "As armas e os barões assinalados, que da ocidental praia Lusitana..." – no limite do Mundo sobressaiu não apenas a aristocracia hereditária (cujas armas figuram por exemplo na manuelina Sala dos Brasões de Sintra), mas também, e especialmente, os barões, i.e. os cavaleiros da baixa nobreza, seus escudeiros e outras figuras da chamada arraia-miúda.

Levantando-se bem acima do seu estatuto pré-convencionado, estes "barões" são parte estruturante e fulcral de todo o Poema camoniano, e a um deles – o Gama – serão reveladas as verdades superiores, alegorizadas na Máquina do Universo: "Faz-te mercê, barão, a Sapiência Suprema de, com os olhos corporais, veres o que não pode a vã ciência" (*Lus*.X:76).

Vasco da Gama, Nun'Álvares e várias outras figuras ao longos dos séculos tornaram-se espelhos, como se observa no Arco da Rua Augusta – uma homenagem ao próprio conceito de meritocracia, que o Liberalismo oitocentista julgava conseguir implantar definitivamente[54].

No entanto, sobre esses personagens torna-se particularmente difícil efectuar caracterizações objectivas, tal a mitografia que lhes está acumulada, aliás do mesmo modo que os antigos espelhos metálicos ou de vidro apenas devolviam imagens aproximadas, e não reflexos exactos.

De facto, os alegóricos e educativos "espelhos de príncipes", que se foram democratizando, baseavam-se em "reflexos" turvos, i.e. enigmas que deveriam ser descodificados para se alcançar uma mensagem essencial, sem particular apego a detalhes ou rigores históricos.

53 Rui Pereira ganhara destaque ao atacar a armada castelhana que entrara no Tejo.
54 Cf. *O Arco da Rua Augusta – Monumento do Liberalismo*, 2011 [*online*].

E por isso ao historiador resta a mesma esperança omnisciente que tinha Sto. Agostinho, quando inspirado em S. Paulo escreveu há uns mil e seiscentos anos:

> "Quando eu era criança, sentia como criança, falava como criança, raciocinava como criança; mas quando me fiz homem, pus de parte o que era próprio de criança. Agora vemos em espelho, em enigma, mas então veremos face a face. Agora conheço em parte, mas então conhecerei como sou conhecido"[55].

55 Sto. AGOSTINHO, *A Cidade de Deus*, vol.III, liv.XXII, cap.XXIX, FCG, Lisboa, 2021, p.2358.

Octógono
Cadernos de polissemia artística
Número 14
Abril de 2025
ISSN: 2976-0402
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira
https://octogono-cpa.blogspot.com/

Os engenhosos Magos de Chanterene

Paulo Martins Oliveira

Introdução

No presente estudo procede-se à identificação e exame de um peculiar exercício visual no Mosteiro dos Jerónimos (Sta. Maria de Belém). Assim, na aproximação necessariamente lateral à entrada poente, é possível observar a supressão de um obscuro e "suspeito" Mago.

A análise do efeito demonstra que não se trata de uma mera casualidade ou uma dinâmica apenas lúdica, mas a expressão de uma filosofia de poder que envolve a história do lugar e o simbolismo do grande edifício.

Nova Jerusalém, Nova Belém

Tradicionalmente, a autoridade régia portuguesa era sublinhada pela celebração do País como uma Terra Santa do Poente e da Idade do Espírito Santo, constituindo Lisboa a nova e derradeira versão da ancestral Jerusalém bíblica[1].

Esta lógica fora logo promovida por D. Afonso Henriques, ainda em tempos das Cruzadas (ibéricas e levantinas), nomeadamente aquando do cerco e conquista de Lisboa em 1147.

Deliberadamente, os guerreiros afonsinos caídos durante a tomada da cidade tiveram sepultura própria e adequada fora das muralhas (S. Vicente de Fora), estabelecendo-se um paralelo entre estes mártires pela Cristandade e o próprio Jesus Cristo inumado no Santo Sepulcro, no exterior do antigo perímetro de Jerusalém[2].

Do mesmo modo, durante toda a medievalidade foram realçadas analogias entre a Sé de Lisboa e o Templo da antiga Cidade Santa, assim como entre a colina lisboeta do Carmo e o monte homónimo (Carmelo/Carmo) perto de Haifa[3].

Resulta portanto natural que, neste mimetismo, também se procurasse replicar a pequena localidade onde Cristo nascera, perto de Jerusalém, equivalendo em Portugal à relação entre a Lisboa antiga e o Restelo[4].

Aqui, a primeira iniciativa parece ter sido orgânica, com os próprios mareantes medievais a fazer construir uma ermida dedicada a Nossa Senhora da Estrela, evocando-a enquanto guia para tornar a bom porto[5].

Sendo evidentes as ressonâncias com a Natividade e o episódio dos Magos (Mt.2:1-12), note-se ainda que, nesta Idade do Espírito Santo, a simbologia da Encarnação encontra-se já intrinsecamente ligada à transubstanciação eucarística, ou seja, a recorrente materialização ou corporização de Jesus Cristo na hóstia consagrada. Neste contexto, a Estrela (Polar) simboliza o ponto focal ou porta do Empíreo – a eterna e fixa Casa Celestial[6].

1 Cf. *Lisboa enquanto Nova Jerusalém*, 2015 [*online*].
2 Recuperando e dando sequência à tradição, os reis da quarta Dinastia fazer-se-iam sepultar em S. Vicente de Fora, vindo ainda a ser instalado nas imediações o Panteão Nacional (Sta. Engrácia).
3 Cf. o número anterior da presente publicação, dedicada às dimensões alegóricas do Sto. Condestável (*Octógono* n.13 / Março de 2025 – "Os espelhos de Nuno Álvares Pereira").
4 Cf. *A Hespéria e os Jerónimos*, 2014 [*online*]. Note-se que no século XIX a Belém portuguesa constituía um município próximo mas distinto de Lisboa, o que reforçava a equiparação com a Terra Santa do Levante.
5 Paulo Pereira, *Enigmas – Lugares Mágicos de Portugal*, vol.III (Idades do Ouro), Círculo de Leitores, 2004, p.66. Note-se igualmente que, edificada séculos depois sobranceira ao Tejo, a Basílica da Estrela cumpre o papel de um simbólico "farol", oferecido por uma Dinastia que se considerava ela própria iluminada.
6 A imagem da materialização/transubstanciação de Cristo (≈ Natividade/Encarnação) a partir da Estrela pode ser observada no Convento de Cristo – cf. *Octógono* n.10 / Dezembro de 2024 – "O simbolismo da Charola de Tomar", pp.9-13.

Jorge Afonso, *Retábulo da Madre de Deus*, painéis superiores laterais, MNAA, Inv.1288-89 Pint. (fotos: PMO). Procurando não apenas figurar episódios isolados mas também (e sobretudo) demonstrar a coerência intrínseca das Escrituras, o pintor régio correlacionou, de um lado, os Reis Magos e a Natividade com, do outro, uma Ascensão que é também promessa de contínuo retorno para junto dos fiéis congregados. Neste sentido, aqui o Messias igualmente "desce"dos céus (reencarna), para o que se recorreu, com certo humor, a um incorrigível Tomé que toca para confirmar o dogma da transubstanciação.

Um rei supremo

Entretanto, D. João I subiu ao trono e fundou uma nova Dinastia – mais que isso, Fernão Lopes considerava que esse rei cristológico viera abrira uma nova (≈ natalícia) Era histórica[7].

Até falecer em 1433, o monarca fora consolidando e reforçando o poder numa lógica pessoal, de tal modo que os temorosos filhos sempre se mostravam ansiosos em obedecer e "nunca contrariar o Rei, em respeitar e cumprir a sua vontade"[8].

O sucessor D. Duarte lembrava esses tempos no seu *Leal* Conselheiro[9], de tal modo marcantes que, ao promulgar agora um importante decreto, pôs-lhe o nome de "Lei Mental", isto porque as respectivas premissas já andavam na ideia e propósitos do pai entretanto falecido.

E se a D. Duarte, por ser monarca, foi-lhe permitido panteão próprio, aos irmãos não restaria outra alternativa que, aquando das suas mortes, regressarem obedientes à tutela patriarcal, na batalhina e fúnebre Capela do Fundador.

7 Fernão LOPES, *Chronica de el-Rei D. João I*, Parte I, cap.CLXIII.
8 Luís Filipe Lindley CINTRA, "D. Duarte", excerto in *História e Antologia da Literatura Portuguesa – século XV, Obras dos Príncipes de Avis*, FCG, Lisboa, série HALP n.7, Setembro 1998, p.20.
9 D. DUARTE, *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança de bem cavalgar toda sella*, ed.1842, cap. LRVII [XCVII] do *Leal Conselheiro*.

O protagonismo dos Reis Magos

Esse centralismo exacerbado de D. João I terá contribuído para que, no período subsequente à sua morte, se tenha enveredado por um caminho diverso, pois a Ínclita Geração promoveria uma lógica de conselho governativo, dando todavia a palavra definitiva ao entronizado D. Duarte (como depois ao filho D. Afonso V, i..e. o soberano como o principal dos Magos, e já não um monarca cristológico).

O mais constante daqueles outros "Reis" oficiosos e paralelos foi o Infante D. Henrique, que recebera da mãe Filipa de Lencastre a espada de cavaleiro e o pedido para que protegesse "todollos senhores, caualleiros fidallgos e escudeiros destes rregnos, os quaes uos emcomemdo que ajaaes em uosso espiciall emcarreguo"[10].

Isso ocorrera nas vésperas da conquista de Ceuta, da qual D. Henrique se revelaria o grande protagonista, tendo demonstrado aliás, logo à partida de Lisboa, a sua capacidade organizativa ao fazer da frota ancorada no Restelo uma celebração do poderio luso[11].

A posterior expansão do projecto ultramarino confirmou o Restelo como um centro logístico e simbólico de primeira grandeza, tendo aí o Infante D. Henrique valorizado a ermida de Nossa Senhora da Estrela, rebaptizada como Nossa Senhora dos Reis[12], i.e. declarando que os adventícios-colectivos Avis e os aristocratas leais eram "Reis Magos", abençoados e legitimados directamente por Jesus Cristo.

Não obstante dispensar a tutela de um monarca-cristológico, ainda assim D. Henrique, ao falecer, voltou obediente à órbita do pai-fundador no panteão batalhino, embora distinguido por um jacente "coroado", evocativo de um estatuto que entretanto pudera assumir – o de informal soberano do Reino do Algarve e das possessões Atlânticas[13].

Note-se que além de D. Henrique, entre as décadas de 30 e de 60 do século XV destacaram-se ainda outros "Reis" poderosos, caso dos Infantes D. Pedro de Coimbra e D. Afonso de Bragança (irmãos de D. Duarte e D. Henrique), da também irmã D. Isabel, cuja grande influência se fez sentir a partir da Borgonha e da Flandres, onde era duquesa, ou ainda do impositivo D. Fernando de Viseu, segundo filho de D. Duarte.

Nesse mesmo século verificava-se um padrão similar em Florença, com os sucessores do patriarca e fundacional Cosme de Médicis a conotarem-se com os Reis Magos. Não obstante a natural autoridade do governante-varão, deve ser notado também aqui uma ênfase na participação familiar nos assuntos de Estado, tratando-se de uma mensagem de solidariedade inscrita em várias obras de arte.

10 Gomes Eanes de ZURARA, *Crónica da Tomada de Ceuta*, cap. Rj [XLI], ed. Academia das Ciências de Lisboa, 1915, p.129.
11 Idem, *ibidem,* cap. Rix[XLIX], pp.150-151.
12 Paulo PEREIRA, *op.cit.*
13 Também o cognome de O Navegador realça um estatuto "régio"; cf. *Os Painéis de Avis*, 2011, p.47; na edição agregada *A Janela de Tomar e os Painéis de Avis*, p.93 [*online*].

Abatendo os Magos

Não obstante esse apelo a um governo familiarmente partilhado, ou talvez por isso, surgiriam rivalidades internas lideradas pelos Popolano (o ramo cadete dos Médicis), levando o titular Lourenço o Magnífico a reforçar o poder numa lógica unipessoal. Para isso contribuiu igualmente a necessidade de coordenar de modo generalício a visão "imperial" florentina, sobretudo visando Pisa e Siena, bem como gerir as relações com outras potências político-militares, casos de França ou da Santa Sé.

Ou seja, em vez de ser "apenas" o principal dos Reis Magos, o "Magnífico" passava também a conotar-se enquanto versão terrena de Cristo, que recebe e de algum modo submete ou pelo menos condiciona os seus próprios "Reis".

Idêntica evolução verificou-se também em Portugal, nomeadamente com o "Príncipe Perfeito" D. João II, que tinha os seus "Popolano" nos primos rivais de Bragança e de Viseu[14], enquanto na política internacional era necessário vigiar os Reis Católicos e o seu papa, o valenciano Alexandre VI Bórgia.

Ao mesmo tempo, administrava já um Portugal-Império de limites bem longínquos, tendo como tributário o "Rei Mago" do Congo, que adoptara como nome de baptismo o mesmo do suserano luso.

Numa perspectiva geral, em vez de agir como um medieval-arturiano *primus inter pares*, D. João II assumiu declaradamente o poder, insinuando-se mesmo enquanto Messias supremo, cuja trágica queda seria alegorizada pelo seu leal pintor Vicente Gil, um dos mais criativos de finais de Quatrocentos.

Justo de D. João II, Museu do Dinheiro - BdP (foto: PMO).
Trata-se de uma moeda áurea que celebra o monarca cristológico empunhando uma espada, entre outros aspectos insinuando-o na presidência do Juízo Final (≈ e.g. Rogier van der Weyden, *O Juízo Final*, Beaune).

Vicente Gil (cópia seg.), *Ecce Homo*, MNAA, Inv.433 Pint. (foto: PMO).
Através de ambiguidades: Cristo apresentado, Cristo tumulado, Cristo ressuscitado; as tribulações de D. João II.

14 Em Portugal e Florença, todos esses ramos colaterais acabariam um dia por chegar ao poder.

Recapitulando, no século XV a governação tornara-se descentralizada após a morte de D. João I, vivendo-se nas décadas intermédias um regime de "Reis Magos". Ainda que a figura do monarca fosse a principal, o poder era repartido com os Infantes, outros familiares e mesmo elementos da alta aristocracia e do clero.

Por seu turno, no último terço da centúria, D. João II não só rejeitava ser um simples " Rei Mago" (mesmo que o principal), como basicamente suprimiu tais figuras, suspeitas ou mesmo conspirativas (entenda-se, os primos rivais e seus aliados), apenas restando na corte o jovem primo D. Manuel, que caíra nas boas-graças do monarca.

Este panorama eventualmente explicará o facto de a ermida henriquina do Restelo, que o Infante baptizara como "dos Reis", ter vindo entretanto, e cada vez mais, a ser designada por Nossa Senhora de Belém, i.e. centrando o foco no referencial cristológico-centralizador.

Falecendo D. João II sem um herdeiro óbvio, o trono passou então para D. Manuel – o filho mais novo do acima mencionado (e já falecido) Infante D. Fernando de Viseu, sendo o Venturoso, por esta linha, neto paterno do rei D. Duarte.

O Cristo-Rei Mago

Num contexto pessoal e político muito específico, o improvável novo soberano iria adoptar uma retórica híbrida. Assim, por um lado, prosseguia a lógica messiânica do antecessor, como se fora um Cristo transubstanciado, não em "hóstia" mas em forma humana, o que era realçado pela importância que D. João II e agora D. Manuel davam à "cortina", i.e. uma presença encoberta que realçava o papel distinto e místico do monarca durante as celebrações eucarísticas.

No caso do Venturoso tal viria a ser ainda mais relevante pois, não tendo nascido príncipe, D. Manuel justificava a legitimidade num messianismo providencialista, revendo-se nas escolhas divinas que tinham levado David e depois Salomão ao trono[15], mas acima de tudo no próprio Cristo, enquanto descendente tardio dos referidos monarcas (≈neto[16]; Mt.1:5-16;), e que apenas os iluminados poderiam alguma vez supor que este algo marginal recém-nascido viria a ser o grande e genuíno Rei supremo.

Mas paralelamente a esta narrativa cristológica, D. Manuel assumiu também o papel de primeiro dos Reis Magos, uma vez que optara por uma política reconciliatória (após a traumática relação do antecessor com a alta aristocracia), bem como dera poder ao matriarcado familiar e também a figuras

15 Opção divina por David: 1Rs[1Sm].16:1-13; opção divina por Salomão: 1Par[1Cr].28:5-6. Segue-se aqui a *Vulgata Latina*, na edição traduzida pelo padre António Pereira de Figueiredo (1842), reimpressa em 1963 (Depósito das Escrituras Sagradas, Lisboa).

16 D. Manuel fez questão em realçar ser neto de D. Duarte nas chamadas Capelas Imperfeitas (panteão do avô-rei), através da multiplicação escultórica do polissémico "erey" (Eduarte/Emanuel rey). Paralelamente, e como será referido, o Venturoso não deixaria de ir promovendo a memória do respectivo pai, D. Fernando de Viseu.

como António Carneiro, seu proto-valido[17]. Não menos importante, podendo o Venturoso beneficiar entretanto de inéditos recursos, essa estratégia mista permitia-lhe uma versátil afirmação no panorama europeu, junto de congéneres também regalistas, e do papa, já cristológico por natureza.

Tudo com D. Manuel assentava num equilibrismo entre dinâmicas centrípetas e centrífugas, tendo no eixo o próprio monarca, ou pelo menos a sugestão alegórica da sua omnipresença.

Tal pode ser visto no grande edifício manuelino do Restelo – uma profunda reconfiguração da antiga ermida henriquina que, consolidando a evocação auto-cristológica de Santa Maria de Belém, teve o lançamento da primeira pedra em Dia de Reis.

O mediador dos hemisférios

A empreitada do Restelo já era objectivo do Venturoso antes da viagem de Vasco da Gama, mas a inauguração da rota indiana deu uma nova força, rumo e significado ao projecto arquitectónico.

De facto, e ainda que Bartolomeu Dias tivesse descoberto a passagem entre os dois Oceanos, coube ao Gama estabelecer uma efectiva conexão ou "nó" entre os mundos ocidental e oriental, algo que os novos argonautas concretizaram durante o período natalício, de que subsistem ainda hoje memórias na toponímia da África meridional[18].

Logo neste momento D. Manuel ultrapassava qualquer outro soberano precedente, tendo então providencialmente nascido uma nova fase na História da Humanidade, verdadeiramente inédita, já que dela não se "acháua escriptura de Gregos, Romanos, ou dalgũa outra naçam, que contásse tamanho feito"[19].

O monarca luso podia recuperar e amplificar a divisa do antigo e ocidental/oriental imperador Constantino – *In hoc signo vinces* – "com este sinal vencerás", i.e. a Cruz, no caso português a da Ordem de Cristo.

Tal retórica quanto a um nascimento institucional e civilizacional lembra igualmente a fundação do Sacro-Império, aquando da coroação de Carlos Magno pelo papa no dia de Natal do ano 800[20].

De igual modo, o Venturoso já era Rei quando, no ano de 1500 e em "nossa senhora de Bethlem", fez da partida de Pedro Álvares Cabral uma cerimónia que definitivamente confirmava o "nascimento" ou metamorfose do próprio D. Manuel enquanto Imperador[21] – uma versão terrena de Jesus Cristo e,

17 Cf. *Octógono* n.3 / Maio de 2024 – "Jorge Afonso e a Aparição de Cristo à Virgem", pp.41-42, 46-47.
18 Cf. *Octógono*, n. avulso (7) / 24 de Dezembro de 2024 – "Vasco da Gama e o Nó do Mundo".
19 João de Barros, *Ásia*, primeira década, livro quinto, capítulo primeiro, ed. INCM, 1988, p.170.
20 No mesmo sentido, em Inglaterra, a coroação de Guilherme da Normandia ocorreu no dia de Natal de 1066, após a "revolucionária" batalha de Hastings, que levou o velho e "druídico" país a transformar-se numa potência europeia.
21 Sobre a cerimónia, v. a descrição em João de Barros, *Idem*, pp.171-172.

em simultâneo, o primeiro dos Reis Magos[22]. Relata João de Barros que, ao contrário da viagem exploratória do Gama, a de Álvares Cabral tinha já uma componente de estabelecimento, pela força como já se tinha percebido ser necessário, uma vez que os muçulmanos não admitiam a presença comercial cristã no Índico.

O capitão agora enviado deveria portanto ser o "gládio material e secular", enquanto os religiosos que o acompanhavam utilizariam "do seu [gládio] espiritual", i.e. uma pregação convincente.

Embora a evangelização fosse apresentada como o objectivo principal, a ferramenta imediata de ligação entre os povos era "o comércio e comutaçam, que é o meio per que se concilia e tracta a paz".

Ou seja, considerava-se que qualquer soberano oriental que proibisse o direito a circular, comprar e vender pretendia a guerra, uma vez que violava um direito natural dos povos, incluindo dos próprios que governasse, "por este comercio ser o fundamento de toda a humana policia" (i.e. da urbanidade e sã convivência entre as pessoas, independentemente de raças ou credos)[23].

Escorado no comércio, D. Manuel podia apresentar-se como um quase-infinito Imperador Cristão dos Oceanos. Note-se que, logo após o regresso de Vasco da Gama, o monarca luso incluía no seu próprio título real o senhorio "da conquista, navegação e comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia"[24], sendo que João de Barros iria contudo relacionar o *efectivo* significado dessa intitulação com a viagem de Pedro Álvares Cabral[25].

O soberano da polissemia

Neste ponto importa reter a imagem de tantas figurações dos Reis Magos, que homenageiam o Messias vindos de partes exóticas com produtos raros e fazendo-se acompanhar por séquitos.

Igualmente, o camaleónico Imperador luso vai tornar-se no "Cristo" que recebe ofertas e tributos dos Reis exóticos; mas a partir de Lisboa o mesmo Venturoso é também o principal dos Reis Magos europeus que remete ao papa algumas dessas extravagâncias, uma vez que o sumo-pontífice era não só o herdeiro de Pedro, mas sobretudo e desde logo do próprio Jesus Cristo (como Erasmo lembrava em forma de admoestação pelos maus costumes romanos)[26].

22 Por curiosidade, um dos mais famosos sacro-imperadores após Carlos Magno fora Frederico I Hoenstaufen, que aproveitou uma revolta da cidade de Milão para aí apossar-se do relicário dos Reis Magos, transferindo-o para Colónia.

23 João de Barros, *op.cit.* p.172.

24 Cf. João Paulo Oliveira e Costa, *D. Manuel I*, Temas e Debates, 2007, p.157.

25 João de Barros, *op.cit.*, livro sexto, capítulo primeiro, p.217. Exaltando o imperialismo manuelino, Barros pensara uma obra monumental dividida em três grandes secções, justamente uma dedicada à Conquista, outra à Navegação, e a última ao Comércio, cada uma por sua vez compreendendo subsecções, das quais apenas se conhece a *Ásia* (pertencente à Conquista). Cf. M. Ema Tarracha Ferreira (intr., sel., org. e notas), *Literatura dos Descobrimentos e da Expansão Portuguesa*, Ulisseia, 1993, pp.85-86.

26 Desidério Erasmo de Roterdão, *Elogio da Loucura*, cap. LIX, Guimarães Editores, Lisboa, 1996, p.104.

A obediência manuelina era contudo muito relativa, efectuada por embaixadores que declamavam a glória do seu monarca e o apresentavam como o grande Defensor da Fé Cristã, em manifesta rivalidade com o sacro-imperador germânico Maximiliano Habsburgo (primo do Venturoso, e que chegara a ter ambições à Coroa Portuguesa, após a morte de D. João II)[27].

Dando um vislumbre sobre os meandros e bastidores políticos, é expressivo que Damião de Góis tenha orgulhosamente incluído na sua *Crónica* o traslado de uma missiva detalhada onde Maximiliano era informado, pela sua própria rede diplomática, de uma das sensacionais embaixadas portuguesas junto do papa e da sua cúria[28].

Em suma, esta questão demonstra a natureza permanentemente polimórfica de D. Manuel, e se o estudo historiográfico de qualquer reinado apresenta dificuldades específicas, neste caso isso traduz-se pela constante e substantiva metamorfose do monarca em múltiplos heterónimos, *alter-egos*, referências mitológicas, modelos histórico-bíblicos...

A todos em seu redor o monarca ouve e parece dar poder, mas também a todos consegue ir manipulando, como um grande marionetista no alto e ao centro, e em torno do qual tudo orbita (ideia que perpassa por exemplo do tecto na Sala dos Brasões de Sintra).

No Restelo, não só mandou erguer o grande templo que homenageia a Natividade de Cristo e os Reis Magos, como também, numa manobra política, daí transferiu os membros da Ordem de Cristo (que serviam na antiga ermida henriquina) para a igreja lisboeta de Nossa Senhora da Conceição. Assim pôde instalar em Belém os congregados de S. Jerónimo, cuja tradição era na verdade relevante na corte régia de Castela, a cujo trono o D. Manuel ainda mantinha expectativas, agora pelo matrimónio com D. Maria (outra filha dos Reis Católicos, depois de um primeiro casamento com a primogénita e entretanto falecida D. Isabel)[29].

Note-se ainda que o estabelecimento (ou implantação) dos jerónimos em Santa Maria de Belém era teologicamente adequada, pois S. Jerónimo instalara-se na Belém bíblica, onde pôde desenvolver uma assinalável obra teológico-literária[30]. Prende-se certamente com isso a encomenda em Itália da monumental *Bíblia dos Jerónimos*, cujos exuberantes volumes se encontram hoje na Torre do Tombo.

27 Existiram várias trocas de ofertas artísticas entre Portugal e o Sacro-Império com sátiras mútuas, uma delas exposta na lisboeta Madre de Deus (actual Museu Nacional do Azulejo), onde Maximiliano mandou alegorizar Lisboa como uma Jerusalém infiel que maltratou e sacrificou Cristo; cf. *Lisboa enquanto Nova Jerusalém*, 2015, p.3 [*online*].

28 Damião de Góis, *Chronica do Sereníssimo Rei D. Manoel*, terceira parte, cap.LVII, Lisboa, 1749, p.389.

29 V. *A Hespéria e os Jerónimos*, 2014 [*online*]. Poderá ser em tom irónico a observação de João de Barros: "A qual casa [o novo grande mosteiro] el rey deu aos religiosos da ordem de sam Jeronimo pola singular deuaçam que tinha neste sancto; e por a mesma causa a elegeo por jaziguo de sua sepultura" (os religiosos de S. Jerónimo zelavam pelos corpos e almas dos reis castelhanos defuntos, entenda-se, a ambição seguinte do Venturoso); João de Barros, *op.cit.*, primeira década, livro quarto, capítulo décimo segundo, p.166.

30 Tiago de Voragine, *La Leyenda Dorada*, vol.II, Alianza Editorial, Madrid, 1999, pp.632-633. Dessa produção destaque-se a tradução da Bíblia para latim (Vulgata Latina), que perdurou como a grande fonte em toda a parte ocidental da Cristandade.

De um modo ou outro, o Venturoso é o Senhor da *Pax* que tudo pretende harmonizar e conciliar, inclusivamente no domínio estético, fazendo coexistir o velho gosto medieval com as novas correntes classicistas-italianizantes, como se observa no piso térreo do claustro dos Jerónimos/Santa Maria de Belém[31]. Este mosteiro seria a sua grande obra, feita afinal das mesmas ambiguidades que espelhavam o monarca e promotor.

O portal de Chanterene

Conforme realçava por exemplo Damião de Góis[32], o grande templo apresenta duas entradas: uma subordinada mas exuberante virada ao Tejo; e a principal mas discreta/reservada situada ao poente, "escondida" na galilé e alinhada com o altar-mor (constituindo portanto o portal axial)[33].

A primeira foi consignada a João de Castilho, sendo uma versão gótica e cristianizada de um arco triunfal romano[34], no caso insinuando a Custódia de Belém, de que a nave-salão era a caixa-relicário[35].

Já para a entrada axial foi comissionado o escultor francês Nicolau Chanterene, que deu uma expressão renascentista ao traço arquitectónico ainda medievalizante, o qual neste caso insinua um grande "véu" de pedra e madeira[36], cuja passagem simboliza a Revelação (*Apocalipse*, lado poente), nomeadamente da Verdade e da Ressurreição (altar-mor no lado oposto, ao nascer do Sol).

Nicolau Chanterene, portal axial dos Jerónimos (fotos: PMO)

31 Cf. *Octógono* n.2 / Abril de 2024 – "O dinâmico Claustro dos Jerónimos".
32 Damião de Góis, *op.cit.*, primeira parte, cap.LIII, p.66.
33 Sobre a lógica deste portal, v. a parte introdutória de *Octógono* n.6 / Agosto de 2024 – "As estátuas vicentina e fernandina de Nicolau Chanterene".
34 João de Barros, *op.cit.*, p.166.
35 Cf. *Octógono* n.11 / Janeiro de 2025 – "O ouro de Quíloa segundo Gil Vicente", pp.35-36.
36 Também simbolizando o manto protector da Virgem; e.g. a *Nossa Senhora de Belém* pintada por Francisco de Holanda (MNAA, Inv.1181 Pint).

Neste portal Chanterene responsabilizou-se pelas estátuas que guardam e dão múltiplos sentidos alegóricos a esta composição polissémica, tendo sido já analisadas noutro estudo as representações fernandina e vicentina dos flancos[37].

Em termos gerais, as diversas figuras do portal regem-se pelas proporções, poses e gestualidades típicas do Renascimento, importando agora especificar os três nichos ao topo do conjunto[38].

O registo superior

Tal como nos retábulos e trítipcos pintados, existe aqui uma leitura imediata e temporal da esquerda para a direita na perspectiva do observador (≈ direcção da escrita). Assim, a sequência principia com a Anunciação; segue-se ao centro o nascimento do Messias; e termina com a visita dos Reis Magos.

Portal axial, det. (foto: PMO).

A imagem principal é obviamente a intermédia, posta sobre a entrada do templo e que resume a Encarnação, sinalizando Jesus enquanto caminho redentor e porta da eternidade (Jo.10:9, 14:6).

Observam-se outros aspectos de interesse, nomeadamente a sugestão de o bebé se encontrar "tumulado", antevendo o seu destino trágico mas também o regresso à vida (Natividade ≈ Ressurreição ou re-nascimento, Jo.16:20-22)[39]. Note-se que à rectaguarda, em lugar dos convencionados burro e vaca encontram-se dois anjos, remetendo para o episódio da Ressurreição (Jo.20:11-12)[40].

37 Cf. o estudo ref. na nota 33.

38 Apesar de "restauros" posteriores, o programa iconográfico foi mantido (Paulo PEREIRA, *Decifrar a Arte em Portugal*, vol.III – Renascimento, Círculo de Leitores, 2014, p.58).

39 Sobre estas Natividades "fúnebres", cf. *Octógono* n.4 / Junho de 2024 – "A Lamentação Feliz de Santa Maria de Belém", pp.4-5, e o o estudo "As figuras dos pescoços compridos", in *Separata 1*, 2012, pp.48-57.

40 Ligando os dois Testamentos, os referidos anjos sugerem também os dois querubins sobre a velha Arca da Aliança, substituída agora por Cristo.

Outro elemento alegórico que resulta de uma solução de compromisso reside no pouco ortodoxo posicionamento de S. José, ao mesmo nível da Virgem e à dextra do berço (por convenção, José deveria estar aqui pelo menos em plano recuado, dando o protagonismo a Maria).

O paradoxo poderá explicar-se por uma concordância de género entre essas figuras e as estátuas maiores de D. Manuel e D. Maria, colocadas mais abaixo[41], sendo todavia possível apontar razões complementares, incluindo desde já a sobreposição em S. José de Deus-Pai, em atitude de dar e receber o Filho (Encarnação→Ascensão de Cristo), sendo na verdade diversos e criativos os exercícios que introduzem o Pai Divino.

Fra Angelico, *Tumulação de Cristo*, Munique (foto: wikimedia.org).
Nesta Tumulação/Descida da Cruz, o homónimo e "paternal" S. José (de Arimateia) representa Deus-Pai, dando à Humanidade o corpo sacrificial e redentor do Filho, deixando também sugerida a Ressurreição e a Ascensão de Cristo (cuja pose ainda evoca a pomba branca do Espírito Santo) – ou seja, uma obra que visa sintetizar a dinâmica essencial do Cristianismo.

No portal aqui em análise, esta questão relaciona-se com o modo de entender as sequências narrativas, pois além da leitura temporal/secular, existe uma outra qualitativa/intemporal, que toma como ponto de partida o eixo central da própria composição[42]. Ou seja, a partir do nicho intermédio da Encarnação evolui-se quer à dextra para o lado celestial e angélico (Anunciação ≈ Cidade de Deus), quer à sinistra para a dimensão da "política" terrena (Visita dos Reis Magos ≈ Cidade dos Homens).

As estátuas régias

Esta lógica reflecte-se nas figuras abaixo desses nichos laterais. Assim, no lado celestial da Anunciação encontra-se o régio D. Manuel apadrinhado por S. Jerónimo, o qual segura a pedra com que se penitenciava batendo no peito nu. Buscava deste modo o aperfeiçoamento espiritual, tendo aos pés um leão amansado, depois de lhe ter sido removido um espinho que lhe feria uma pata.

41 Cf. Paulo PEREIRA, *Enigmas – Lugares Mágicos de Portugal*, vol.III – Idades do Ouro, Círculo de Leitores, 2004, p.77; Francisco HENRIQUES, *O Retábulo da Pena de Nicolau Chanterene – geometria e significação*, Diss. Mestrado, FBA-UL, 2006, p.59.

42 Este conceito dual pode ser observado por exemplo nos trípticos de Bosch – v. *The choices of Jheronimus Bosch*, 2015 [*online*]; e *Bosch, the surdo canis*, 2013 [*online*].

Simboliza-se aqui a *Pax* paradisíaca (onde se poderá conviver mesmo com as feras; Is.65:25), além de que este cooptado Jerónimo com o leão fazia Lisboa competir, também neste domínio, com Veneza e respectivo padroeiro S. Marcos[43].

Mas em última análise, alude-se à Vida Contemplativa como um modo superior de encontrar o divino (Lc.10:38-42). Modo superior, mas não o único...

Portal axial, estátuas de D. Manuel com S. Jerónimo, e de D. Maria com S. João Baptista (fotos: PMO).

No lado oposto, a rainha D. Maria está acompanhada do seu santo de referência, no caso João Baptista – o anunciador de Cristo (Cordeiro amparado), bem como o incansável e primordial pregador que, através do "gládio" evangélico, exortava na Terra Santa à conversão, censurava os sacerdotes tradicionais judaicos, e denunciava a vida imoral do governante Herodes Antipas (Mt.3:1-12; Lc.3:1-20).

Este proto-cruzado era portanto símbolo da Vida Activa, cujas vestes humildes insinuam até um peitoral de armadura, ele que era patrono dos Templários e uma referência-maior da subsequente Ordem de Cristo[44].

43 Nas Crónicas é sempre curioso o zelo de D. Manuel em impressionar e suplantar os Venezianos, mesmo quando lhes oferece protecção naval, numa quase-humilhação da potência mediterrânica.

44 Cf. *Octógono* n.10 / Dezembro de 2024 – "O simbolismo da Charola de Tomar", pp.17 e seguintes. Tal como D. Manuel adoptou S. Jerónimo por (interessada) deferência a Castela, talvez D. Maria tenha aqui escolhido S. João Baptista como diplomática homenagem à Ordem de Cristo, mantendo-lhe a memória num local de onde tivera de ser transferida para a igreja da Conceição, de modo a instalar os congregados jerónimos em Belém. É também muito provável que o primogénito do casal tenha sido baptizado como João (III) como forma de o alegorizar enquanto anunciador e protector do Cristianismo nos novos mundos ultramarinos.

Relacionado com isso, a postura protectora de João Basptista quanto a D. Maria lembra os encargos que, uns cem anos antes, D. Filipa de Lencastre dera aos três filhos mais velhos (Duarte, Pedro e Henrique) quando lhes confiou as respectivas espadas de cavaleiro, nas vésperas da partida para Ceuta.

Conforme referido acima, o mais novo D. Henrique fora então incumbido de proteger os fidalgos, cavaleiros e escudeiros, o que se poderá deduzir da correspondente estátua armada ao centro do grande mas subordinado pórtico meridional dos Jerónimos, garantindo a defesa dos apóstolos (≈ fidalgos evangelizadores com os seus atributos ou "gládios" de Fé).

Portal meridional, det. (foto:PMO).

Este aspecto demonstra como os pórticos meridional e axial são complementares, e o mesmo se diga das respectivas estátuas.

Nesta lógica, e regressando à entrada poente, D. Maria parece sintetizar as donzelas e donas que deveriam ser protegidas pelo segundo filho de D. Filipa de Lencastre (D. Pedro de Coimbra), ao passo que o mais velho D. Duarte fora encarregado de escudar o povo[45], sendo que o sábio (≈ filósofo e eloquente) S. Jerónimo custodia D. Manuel, i.e. o monarca que personifica o país e respectivo povo em geral, o que é realçado pelo polissémico colar de elos[46].

Não se pode dizer que este S. Jerónimo seja um retrato de D. Duarte e que o Baptista figure D. Pedro de Coimbra. Aliás, mesmo no portal meridional, e apesar de João de Barros e Damião de Góis mencionarem que se trata de D. Henrique, a estátua apresenta um cunho alegórico e compósito[47].

45 Gomes Eanes de ZURARA, *op.cit.*, cap. Rj [XLI], pp.127-129.

46 Mais tarde os monarcas vão mesmo assumir propriedades femininas que mesclavam com as masculinas, realçando um cariz totalizante enquanto representativos do povo. A propósito de Luís XIV, cf. *Octógono* n.7 / Setembro de 2024 – "Charpentier e o retrato melódico do Rei-Total", pp.6-7.

47 V. *A Estátua do Infante-Cruzado D. Henrique*, 2014 [*online*].

Mais importante aqui será o conceito de dever e missão atribuído aos filhos de D. João I e de Filipa de Lencastre, fazendo da Ínclita Geração um espelho de príncipes[48], com o objectivo de garantir a unidade e perpetuação da Dinastia. Tal assumia redobrada importância em inícios do século XVI, num *restart* dos Avis enquanto imperiais Avis-Beja.

O Venturoso e respectiva família surgem pois como uma versão evoluída de D. João I e sua Casa, podendo estabelecer-se um paralelo entre a "térrea" Capela do Fundador na Batalha e a "celestial" Sala dos Brasões de Sintra (tal como, no portal meridional dos Jerónimos, entre o "térreo" cruzado D. Henrique e o "celestial" D. Manuel transfigurado ao topo em S. Miguel/Anjo Custódio do Reino).

O templo-custódio e o falso Mago

A mensagem essencial reside na constante necessidade de defesa e protecção, sendo o monumento catedralício-monástico dos Jerónimos uma "fortificação" da própria Fé – símbolo da Metrópole como o incontornável e sólido referencial da Cristandade, a partir de onde se construía a Civilização e se antevia a Cidade de Deus.

Preparando D. Manuel a sua morte e eterna boa-memória, o templo deveria ser o custódio perpétuo do monarca, que por sua vez custodiara a Custódia de Belém, o mais excelente receptáculo alguma fez feito para albergar corpo transubstanciado de Cristo.

Como escrito noutro lugar, o grande edifício foi gizado como uma "caixa-forte"[49]. Daqui importava manter afastado qualquer intruso, fosse infiel, herege ou desleal. A este respeito, quando o observador se aproxima da entrada poente logo se depara ao alto com o "sinistro" nicho dos Reis Magos, onde um deles, apartado e obscuro, olha para fora.

Portal axial, det. (foto: PMO).

48 Note-se que no pórtico poente está lateralmente figurado D. Fernando de Avis (o irmão mais novo de Duarte, Pedro e Henrique), não sendo impossível ainda uma alusão subsidiária a D. João, mestre de Santiago, na figura "militar" do homónimo Baptista. Já sobre a relação metafórica entre D. Maria e D. Filipa de Lencastre, v. *Octógono* n.4 / Junho de 2024 – "A Lamentação Feliz de Santa Maria de Belém", p.9.

49 V. Cf. *Octógono* n.11 / Janeiro de 2025 – "O ouro de Quíloa segundo Gil Vicente", p.36.

Esta figura (talvez o retrato auto-crítico e penitente de Chanterene) realça a dimensão terrena e "política" desta composição dos Reis Magos (≈ Cidade dos Homens), em contraponto simétrico à cena da Anunciação e respectivo anjo celestial. De certo modo lembra a dicotomia existente no Paço de Sintra, nomeadamente entre as dúbias e enervantes aves da Sala das Gralhas (para audiências cheias de queixumes e pedidos), e as pombas brancas da Capela espiritual, aqui perfazendo como que versículos do Livro sagrado.

Nos Jerónimos é de realçar que, a partir do exterior, a aproximação ao portal axial realiza-se necessariamente pelo lado "sinistro", acabando o dito Mago enganador por praticamente desaparecer quando visto diante da entrada, simbolizando o seu expurgo ou expulsão cruzadística.

Portal axial, det. (foto: PMO).

Este efeito visual lembra o existente no quadro *Martírio de S. Sebastião*, por Gregório Lopes (MNAA, Inv.80 Pint.), e no qual certos elementos ganham distorção quando o observador caminha lateralmente para a obra (considerando a sua localização original, no corredor da Charola do Convento de Cristo)[50].

A recomposição dos Magos

Aparentemente, no nicho do portal restam assim apenas dois Reis Magos, o que indicia que esta cena deve ser agora revista à luz de todo o conjunto. Neste propósito será útil recuperar uma leitura interpretativa de Francisco Henriques, segundo a qual as estátuas de D. Manuel e D. Maria funcionam ali como dois Reis Magos, senhores do Mundo (terreno) em veneração do Menino-Deus[51].

50 Leitura de Joaquim Caetano; v. análise da questão in *Octógono* n.1 / Março de 2024 – "O S. Sebastião de Gregório Lopes", p.8.

51 Francisco HENRIQUES, *O Retábulo da Pena de Nicolau Chanterene – geometria e significação*, Diss. Mestrado, FBA-UL, 2006, p.59.

A interpretação é pertinente e pode ser reforçada porque, em algumas figurações da Visita dos Reis Magos (ou *Epifania*), um dos ofertantes apresenta traços femininos.

Lorenzo Monaco, *Adoração dos Magos* (ger/det.), Florença (foto: wikimedia.org).

Outros exemplos
Stefano da Zevio [da Verona], *Adoração dos Magos*, Milão, (foto: wikimedia.org).
Gentile da Fabriano, *Adoração dos Magos*, Florença (foto: wikimedia.org).

Tal pode ser explicado quer pela intenção de incluir as esposas dos encomendantes, quer pelo exercício teológico de fazer corresponder os dois Testamentos, no caso incorporando a visita da Rainha de Sabá a Salomão (o monarca e sábio antepassado de Cristo), levando-lhe ouro, perfumes e pedras preciosas. Acrescente-se que, na mesma altura, foi também recebida a comitiva de Hirão – o soberano de Tiro, que enviou ouro, pedras preciosas e madeiras raras – sendo que, em ambos os casos, as três categorias de presentes sugerem as ofertas dos Magos a Jesus (ouro, incenso e mirra; Mt.2:11)[52].

52 Sobre a visita da Rainha de Sabá, cf. na *Vulgata* 3Rs[1Rs].10:1-13; 2Par[2Cr].9:1-2.

Veja-se igualmente que muitas das representações da Visita dos Reis Magos incluem séquitos, nos quais arautos ou pajens, de pé, seguram nas coroas ou nas próprias ofertas, enquanto os Magos ajoelhados prestam homenagem e culto ao Messias nascido (e.g. *Adoração dos Magos* por Gregório Lopes e Jorge Leal, MNAA, Inv.5 Pint).

No portal de Chanterene, contam-se portanto três Reis Magos, cada um com o respectivo "arauto".

Portal axial, dets. (fotos: PMO).

Sendo óbvias as identificações de D. Manuel e D. Maria, talvez o Rei Mago ao topo reporte o Católico-viúvo D. Fernando de Aragão, respectivamente sogro e pai dos ditos monarcas[53].

Os três Reis veneram o Messias nascido, mas também é possível uma leitura onde Hirão (Fernando de Aragão) e a Rainha de Sabá (D. Maria) prestam afinal homenagem ao grande Salomão (um dos avatares de D. Manuel). Note-se ainda que, em agradecimento pelos presentes recebidos, Salomão dera à Rainha estrangeira "muito mais do que ela tinha trazido" – referência enigmática que poderá ser entendida como uma relação que frutificou (*Vulg*. 2Par[2Cr].9:12).

Perpétua Primavera

Neste exercício de referenciais bíblicos, aliás típico da época, não será difícil vislumbrar que, no nicho central da Encarnação, o realçado e paternal "S. José" represente D. Fernando de Viseu, o pai que falecera antes do nascimento de D. Manuel, tendo por isso uma dimensão mística (≈ Deus-Pai). No outro lado, a figura de Santa Maria tem uma natural conotação com a homónima mãe da nova Ínclita Geração, mas também com D. Beatriz (Brites) – a viúva de D. Fernando de Viseu e mãe do Venturoso.

53 A duas vezes sogra do Venturoso (Isabel a Católica) havia já falecido, podendo estar figurada na cena da Anunciação (acolhimento paradisíaco). Já o "arauto" de D. Fernando de Aragão deverá tratar-se do "súbdito" S. Lourenço.

A historiografia tem vindo a reconhecer cada vez mais o papel extraordinário desta autêntica rainha informal, porventura equiparável a Sta. Helena – mãe do antigo e providencial imperador Constantino.

Um dos seus papéis foi manter viva a Casa ducal de Viseu-Beja como plataforma para alcançar o trono (através do filho Venturoso), contando com o apoio de duas filhas, irmãs portanto de D. Manuel. Esse "matriarcado" de Viseu-Beja era assim composto por três mulheres (Beatriz, Leonor e Isabel), o que justificará as representações coevas das santas Clara, Coleta e Inês, numa só tábua e acompanhadas de uma única coroa[54].

Na essência, é o que parece observar-se nos Jerónimos, com a triplicação da figura de Maria nos nichos do plano superior do portal.

Como também depois D. Sebastião (o qual tanto se identificava com o Venturoso), D. Manuel é o bebé milagroso, providencial e cristológico, nascido com o pai já no Céu.

Filho póstumo, era como se fosse matéria carnal transubstanciada – ele que nascera à passagem da Procissão do Corpo de Deus.

Muito aqui se falou da vertente paternal, sendo que *Santa Maria de Belém* representa, tanto ou mais, o conceito de maternidade, i.e. trazer à luz a geração seguinte como garantia de perpetuação dinástica.

Tal como, no célebre *Painel do Infante*, Nuno Gonçalves havia figurado um jovem e luminoso príncipe (≈ o futuro) apadrinhado por familiares do presente e do passado, também o bebé ao topo da entrada axial dos Jerónimos representa a esperança do monarca Fundador que, cuidando do seu próprio corpo e alma, via numa sucessiva e primaveril "ressurreição" pelo sangue uma outra forma legítima de eternidade, fazendo da Península Ibérica e de Portugal em particular o verdadeiro centro de uma Cristandade efectivamente global.

54 Cf. *Octógono* n.3 / Maio de 2024 – "Jorge Afonso e a Aparição de Cristo à Virgem", pp.41-42, 46-47.

Octógono
Cadernos de polissemia artística
Número 15
Maio de 2025
ISSN: 2976-0402
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira
https://octogono-cpa.blogspot.com/

OS BUSTOS NA PORTARIA DOS JERÓNIMOS: IDENTIFICAÇÃO E SIGNIFICADO

PAULO MARTINS OLIVEIRA

Objecto de estudo

Neste contributo procede-se à análise das duas figurações classicistas que ladeiam a entrada da Portaria do Mosteiro dos Jerónimos (Santa Maria de Belém), sob o átrio coberto que também alberga o portal axial da grande Igreja[1].

Portaria do Mosteiro dos Jerónimo (foto: PMO).

1 Acerca do mecanismo simbólico deste átrio (galilé), veja-se a parte introdutória de *Octógono* n.6 / Agosto de 2024 – "As estátuas fernandina e vicentina de Nicolau Chanterene".

Nota Histórica

Em 1842 Francisco Adolfo de Varnhagen descrevia o grande Mosteiro e terminava deste modo: "Só por despedida olharemos para dois hediondos carões acobreados que se acham em nichos nos lados da portaria, mostrando-se para meter nojo aos entendidos, medo ás crianças, e curiosidade a mentecaptos. Leem-se por baixo duas inscripções latinas, as quaes dizem que um dos bustos representa Hercules e o outro Julio Cesar. Só a leigos de sacola seria tolerado a consentir taes papões para ver se negoceavam ás esmolas; mas foram frades Jeronymos, que viviam num mosteiro todo artistico, quem alli os mandou pôr, disfarçando tanta vergonha com a tradição de que os taes monstros tinham sido achados n'um entulho. – Acredite-o quem quizer, mas não nos defendam a propriedade da boa collocação de taes bustos hórridos, ao pé de uma portada magnífica"[2].

Os bustos

(fotos: PMO)

2 Francisco Adolfo de VARNHAGEN, *Noticia Historica e Descriptiva do Mosteiro de Belem*, Lisboa, 1842, p.37.

Os personagens

Independentemente das razões que levaram à identificação dos bustos como representando Júlio César e Hércules (fosse por engano ou por intencional codificação da mensagem implícita), as duas figuras reportam Nero e Séneca, evocando-se a famosa peça deste último (*Hercules Furens*), a qual alegorizava o descontrolo do seu antigo aluno (Nero) e, em última análise, a corrupção moral associada ao próprio poder.

Desde logo a característica barba do governante romano permite nomear a figura imperial nos Jerónimos, cuja juventude aqui se deve à correlação com o preceptor Séneca, no lado oposto.

Nero, Portaria dos Jerónimos (foto: PMO).

Nero, Museus Capitolinos/Roma (foto: wikimedia.org).

Relativamente ao busto de Séneca, apresenta-se coberto à maneira de Hércules, i.e. protegido sob a pele esfolada de um leão.

Contextualizando, e não obstante tratar-se de um autor pagão, Séneca ganhara considerável respeitabilidade entre os teólogos cristãos, nomeadamente por um moralismo estóico que muito faz lembrar o livro bíblico de Job – saber sofrer e suportar as contrariedades de modo sereno, controlando os impulsos para fortalecer o espírito e mantê-lo justo, benevolente e frugal.

Como referido, Séneca fora mestre do jovem e promissor Nero, o qual inicialmente até parecia anunciar uma era de excepcional prosperidade e tolerância, vindo todavia a decair no sentido oposto,

tornando-se sinónimo de devassidão. Sto. Agostinho viria a considerá-lo o cúmulo dos vícios e depravações que ultrapassavam as de qualquer besta conhecida, "quer pela crueldade quer pela luxúria"[3].

A correlação entre o jovem discípulo e o mestre sábio pode ser comparada com outras obras.

Exemplos análogos

Peter Paul Rubens, *Séneca e Nero*, col. privada (foto: wikimedia.org).

O contraste é aqui significativo, com o estóico Séneca numa postura vertical, com roupagem e um aspecto que denotam simplicidade "espartana", e até com a insinuação de um nimbo ou halo de santidade cristã. Já Nero apresenta-se sinuoso, alheado, com excesso de peso e vestido de modo a realçar a sua volúpia.

A conexão física entre os dois personagens remete para uma camada suplementar, onde Rubens ilustra um casal homem/mulher num mesmo corpo dúplice (Gn.2:24; Mt.19:6)[4], expressando aí os estereótipos então associados aos géneros masculino e feminino, respectivamente[5].

3 Sto. AGOSTINHO, *A Cidade de Deus*, vol.I, livro V, cap.XIX, FCG, Lisboa, 2021, p.530.

4 Sobre estes exercícios visuais que associam marido e mulher, mas também pai (≈ mestre) e filho (≈ discípulo) cf. *Octógono* n.3 / Maio de 2024 – "Jorge Afonso e a Aparição de Cristo à Virgem", pp.6-8.

5 Vejam-se por exemplo os conselhos de Leonardo quanto à representação de velhos e velhas. Eles, em atitudes lentas e pacientes; elas, "com gestos impacientes e rápidos, com movimentos coléricos, à maneira de fúrias infernais". Cf. Leonardo DA VINCI: *Tratado de Pintura*, parte II:142-145, Alianza Editorial, Madrid, 2013, pp.160-161 (citação traduzida do castelhano).

De modo diferente mas no mesmo sentido é a tela de Antonio Zanchi, onde Séneca orienta o dúbio jovem imperial.

Antonio Zanchi, *Séneca instruindo Nero*, Weston Park/Wolverhampton (foto: wikimedia.org).

Neste caso, o mestre tenta ensinar o discípulo, cujos olhos enegrecidos e expressão maldosa antecipam já os desenvolvimentos futuros. Por sua vez, o modo excêntrico como é representado o próprio Séneca parece resultar de uma ironia do pintor, figurando um profeta ou patriarca hebraico que, incapaz de admitir Jesus como o verdadeiro Messias, acaba por dar inadvertidas lições teológicas ao anti-Cristo, que irá aproveitar os ensinamentos para depois desencaminhar os incautos.

Nero Furens

Em suma, apenas uma interpretação dinâmica permite compreender os artifícios e subtextos destas pinturas, e o mesmo se diga das representações trágicas de Nero e Séneca nos Jerónimos.

Apesar dos esforços do mestre para influenciar positivamente o jovem Nero, ou por isso mesmo, não surpreende que Séneca fosse arredado do círculo imperial, podendo ainda assim, por enquanto, escrever textos incómodos e corajosos, como se encontrasse aí a liberdade que lhe faltava na vida quotidiana. Isto notou depois Sto. Agostinho, que elogia naquele autor a crítica à religião pagã (que o romano apenas fingia seguir, sem qualquer convicção), feita de ídolos monstruosos, superstições, rituais absurdos e divindades caprichosas. Em Roma, a estátua de Júpiter tinha até o seu massagista pessoal[6].

6 Sto. AGOSTINHO, *op. cit.*, vol.I, liv.VI, cap.X, pp.593-596.

O facto de Séneca ter igualmente criticado a religião judaica, mas nunca a cristã, parece servir a Sto. Agostinho para deixar insinuada ou pressuposta uma eventual proximidade com os discípulos de Jesus[7].

Mas aquele antigo preceptor imperial também abordou a questão política, codificando-a todavia em peças dramático-mitológicas que pretendiam denunciar os regimes tirânicos, por natureza baseados no ódio e na força, i.e. o domínio do pernicioso *malus tiranus*, em vez do benéfico *bonus rex*[8].

De entre essas obras destaca-se o *Hercules Furens*, cujo enredo centra-se na forma como o grande herói, no seu orgulho e soberba, em dado momento desprezou as tradições, sofrendo então as consequências. Assim, Hércules foi alvo de uma loucura temporária lançada por uma deusa vingativa, levando-o a massacrar a própria família num incontrolável furor de violência. Recuperando a sanidade e agora desesperado pelo sucedido, Hércules é aconselhado a uma postura mais humilde, devendo iniciar um processo de expurgo e redenção (que depois irá levá-lo a realizar os famosos doze trabalhos, que se consideravam impossíveis).

Numa análise recente à questão, Hermes Duarte Vieira realça que o autor romano visava, através do poderoso herói, espelhar os "excessos e desmandos dos imperadores 'loucos' da dinastia júlio-claudiana, contemporâneos à época de Séneca" (Calígula, Cláudio e sobretudo Nero)[9].

Tratava-se de uma embriaguez de poder que facilmente corrompia e se apodera da mente dos governantes totalitários, e que se julgavam impunes.

Fiel à sua filosofia e valores, Séneca acreditava (ou queria acreditar) que a solução para o crescente descontrolo de Nero passaria pela recuperação moral do imperador, à semelhança de Hércules, que após o desvario iniciou um processo de restabelecimento. A este propósito, é de notar que o primeiro dos subsequentes doze trabalhos consistiu no abate do terrível leão de Némea, do qual tomou a resistente pele e fez dela um troféu e manto protector.

Não obstante, e dado o contexto aqui exposto, as tradicionais imagens do herói com a pele do leão vencido poderão ser interpretadas, também, como a vitória da força racional e estóica sobre a "besta" interior, i.e. um furor ou loucura do espírito que conduz o indivíduo para o pecado.

Isto infere-se das representações de S. Jerónimo com um leão amansado, ou a estátua do Infante no portal Sul dos Jerónimos, que entre outros aspectos sinaliza o domínio sobre o ódio ou "sanha"[10].

---

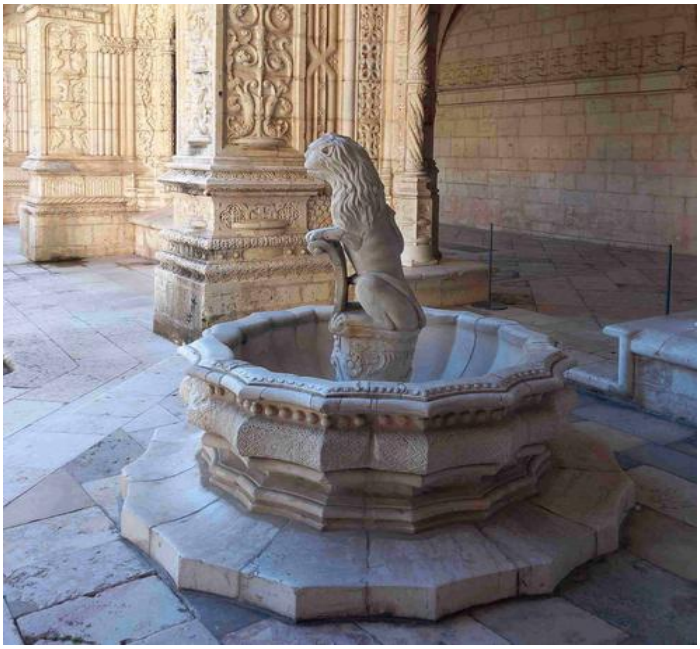
7 Sto. AGOSTINHO, *op. cit.*, vol.I, liv.VI, cap.XI, pp.599-600. Já de modo explícito, Agostinho conjectura que Platão tivesse contactado com as Antigas Escrituras aquando de uma passagem pelo Egipto, o que explicava uma certa inspiração divina desse autor pagão (sobre este tópico cf. *Octógono* n.3 / Maio de 2024 – "Jorge Afonso e a Aparição de Cristo à Virgem", p.15).

8 Cf. Luciano Antonio B.S. MARCHIORI, *Hercules furioso de Sêneca – Estudo introdutório, tradução e notas*, Universidade de São Paulo/FFLCH, 2008, pp.29-30 [*online*].

9 Cf. Hermes Orígenes Duarte VIEIRA, *O furor no Hércules furioso de Sêneca: estudo e tradução*, Universidade Federal da Paraíba/CCHLA, 2013, pp.209-210 [*online*].

10 Sobre a polissemia desta peça artística v. *A Estátua do Infante-Cruzado*, 2014 [*online*].

Mosteiro dos Jerónimos, representações de leões submetidos nos portais axial e meridional (fotos: PMO)



Claustro dos Jerónimos (foto: PMO). O leão dominado, equivalendo a uma gárgula, realça a correlação entre o penitente S. Jerónimo e Hércules.

O sábio imperador

Símbolo de força mas também de equilíbrio (restabelecido), Hércules teria uma influência ampla, por exemplo em Alexandre o Grande, que numa das suas muitas variantes é representado com a pele leonina – ele que reclamava ser descendente do herói mitológico. E Séneca não esquecia a sabedoria do Macedónio, lembrando numa célebre passagem como este imperador, estando na Ásia e aí recebendo uma generosa proposta, respondeu que tinha antes a expectativa de que fossem os asiáticos a quererem receber o que ele próprio tinha para deixar[11].

Numa perspectiva cristã, Alexandre-Hércules era o prenúncio do tolerante "evangelizador" ou civilizador global, daí que fosse uma das grandes referências para D. Manuel.

Alexandre o Grande, Museu Arqueológico de Atenas (foto: wikimedia.org).

Alexandre-Hércules, Claustro dos Jerónimos, cobertura do corredor superior (foto: PMO).

11 Lucius SÉNECA, *Seneca ad Lucilium Epistulae Morales* [vers. bilingue Latim/Inglês], vol.I, Epístola LIII, Londres e Nova Iorque, 1925, p.359.

A referência cristológica

Tal como João de Barros tentaria despertar o amigo D. João III evocando grandes exemplos (e.g. Trajano), também Séneca não fora longe ao querer corrigir Nero. Contudo, em vez da indiferença o filósofo romano acabaria por receber a morte, pois o irascível imperador condenou-o definitivamente (o que justifica o semblante trágico que normalmente caracteriza as representações do estóico). Em todo o caso, a proximidade do seu pensamento com a mensagem cristã levaria por exemplo Rubens a pintá-lo como um Jesus no momento do suplício, tendo ao lado um jovem "S. João" escrevendo o seu Evangelho[12].

Peter Paul Rubens, *A morte de Séneca*, Alte Pinakothek/Munique (foto: wikimedia.org).

Séneca trágico mas hercúleo na Portaria dos Jerónimos (foto: PMO).

Ao morrer Séneca fortaleceu-se pelo exemplo e mensagem que perdurou. Como se observa no mesmo quadro, recebe a luz divina e reflecte-a no mundo.

A seu modo, tornou-se um poderoso Hércules, sendo lógico que seja ele, afinal, quem mereça envergar a pele de leão, a qual por sua vez parece insinuá-lo como um congregado religioso, dedicado a imitar o exemplo de Cristo.

12 Para uma análise sumária deste quadro v. *A Bênção de Rafael*, 2013, p.7 [*online*].

Note-se ainda que, apesar de o imperador se encontrar à dextra na Portaria, é o filósofo quem de facto ocupa o verdadeiro lugar de honra, pois aqui importa o seu posicionamento no lado da Igreja.

Exemplo comparativo: figura de Elias na Igreja de N. Senhora do Carmo, em Faro (foto: PMO).
Não obstante Elias segurar com a mão direita a espada (Vida Activa) e com a sinistra o modelo do templo (Vida Contemplativa), é na realidade esta última a valorizada, pois o altar-mor e sacrário da Igreja encontram-se à mão esquerda da escultura.

No Mosteiro dos Jerónimos, a "cristianização" de Hércules parece ter sido efectuada a vários níveis e de modo versátil, incluindo no portal axial de Nicolau Chanterene.

Nicolau Chanterene, Portal axial dos Jerónimos, figura angélica submetendo uma serpente (foto: PMO).

Galeazzo Mondella, *Hércules infante estrangulando serpentes*, Met./Nova Iorque (foto: wikimedia.org).

No portal de Chanterene, onde o ponto focal é o Menino Jesus deitado, parece sugestiva a presença de uma figura angélica vencendo a serpente, algo de que o próprio Hércules se orgulhava – "ora, derrotar serpentes era a minha ocupação no berço"[13].

A relação do dito anjo[14] com Hércules parece reforçada pelo facto de, no mesmo pórtico axial, imediatamente abaixo surgir um outro personagem análogo, agora ostentando uma evocação leonina (troféu/≈ pele de leão).

Nicolau Chanterene, Portal axial dos Jerónimos (foto: PMO).

Segundo Pierre Grimal, Hércules "é o herói mais popular e o mais célebre de toda a mitologia clássica"[15]. Justamente por esta razão, será inevitável que se procurassem sincretismos alegóricos entre este protagonista e o referencial cristão (e.g. Hércules ≈ S. Cristóvão)[16].

13 Frase atribuída a Hércules, em Públio OVÍDIO, *Metamorfoses*, liv.IX:67, Ed. Cotovia, Lisboa, 2007, p.224. Trata-se de uma alusão ao facto do herói, ainda bebé, ter morto serpentes enviadas para o eliminar à nascença.

14 A mesma figura parece também consertar ou preparar a corda de um arco, aludindo a Cúpido e Apolo (personagens também de conotação cristológica).

15 Cit. de Grimal em Luciano Antonio B.S. MARCHIORI, *op.cit.*, p.41.

16 Hércules é de facto omnipresente na Arte, encontrando-se por exemplo figurado nas tapeçarias que celebram os feitos e o comando de D. João de Castro na Índia, actualmente conservadas em Viena. Num desses panos é fácil identificar em primeiro plano a sugestão do possante herói "coroado" por uma face esfolada de leão, integrando um grupo que, por sua vez, parece evocar os Argonautas (dos quais Hércules também fizera parte). V. a tapeçaria sob o título "Entrada triunfal de D. João de Castro na cidade de Goa em 22 de Abril de 1547", numerada como II e publicada na revista *Oceanos*, n.13 Março de 1993, CNCDP, p.100.

Conclusão

Enfim, recuperando os irados comentários de Varnhagen transcritos no início deste contributo, num aspecto o pioneiro historiador tinha razão – parece improvável que os bustos na Portaria resultem de uma mera adaptação casual, após terem sido recuperados de entre o entulho.

Com total intenção, reflectem a ideia de que o braço religioso e espiritual deve aconselhar e tanto quanto possível orientar a autoridade política, prevenindo desmandos e furores.

Note-se que Nero é ele mesmo um pedagógico e trágico "espelho de príncipes" invertido, lembrando aos governantes promissores que devem disciplinar-se e corresponder efectivamente às expectativas, evitando entrar numa espiral de auto-destruição que a todos condena.

Mas as figurações nos Jerónimos suscitam ainda outras análises, pois existem coincidências inadvertidas que relacionam os dois portais no átrio coberto[17].

Neste aspecto, a intervenção arquitectónica de Teodósio de Frias fez com que a Portaria (de traço classicista) jogasse em contraponto com a medievalidade que prevalece no portal axial da Igreja, num ritmo similar ao existente no Claustro, onde se alternam os medalhões e os painéis esculpidos[18].

Assim, talvez a Portaria ainda venha a ser reconhecida como uma das grandes referências deste "mosteiro todo artístico".

17 Veja-se a correspondência posicional do busto de Séneca com a estátua da rainha D. Maria – ambas as figuras naturais da mesma cidade de Córdoba.

18 Cf. *Octógono* n.2 / Abril de 2024 – "O dinâmico Claustro dos Jerónimos".

Octógono
Cadernos de polissemia artística
Número 16
Junho de 2025
ISSN: 2976-0402
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira
https://octogono-cpa.blogspot.com/

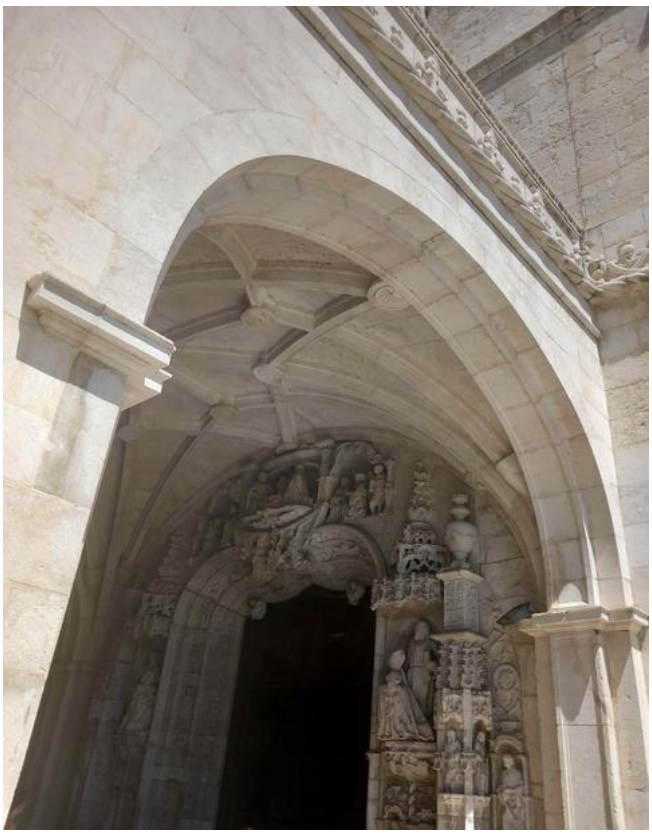
O "Batel Divinal" do Mosteiro dos Jerónimos

Paulo Martins Oliveira

Nota introdutória

No Mosteiro dos Jerónimos a respectiva grande fachada meridional tem sido objecto de uma particular atenção historiográfica, a qual também é devida ao portal poente do templo.

Ainda que menos exuberante e encontrando-se este portal recolhido sob um discreto átrio coberto, o seu programa iconográfico é bem o exemplo de como as pedras imóveis podem ser matéria de engenhosas metamorfoses que fazem desdobrar significados e conferem ritmo narrativo à composição, tomando mesmo partido dos condicionalismos impostos pelo espaço.



Mosteiro dos Jerónimos (Sta. Maria de Belém). Integrado no átrio coberto, o portal poente é também conhecido por axial, i.e. em linha recta com a capela-mor no lado oposto, a nascente (foto: PMO).

Tendo sido já apresentados alguns contributos sobre estas dinâmicas alegóricas[1], cabe no presente texto focar a composição escultórica da Natividade, que marca o topo central do pórtico.

Nicolau Chanterene, det. do portal axial dos Jerónimos. Ao centro, a Natividade é flanqueada à sua dextra pela (celestial) Anunciação, e à sinistra pela (terreal) Visita dos Magos (foto: PMO).

A figuração da Natividade segue um conceito polissémico que, longe de constituir uma excepção, insere-se numa tradição já antiga – adaptar às artes plásticas os exercícios literários constituídos por subtextos e analogias, onde por exemplo um dado personagem é a súmula de várias referências, incluindo traços físicos e psicológicos de indivíduos contemporâneos ou já falecidos, experienciando as tribulações de santos ou os dramas que deuses caprichosos urdiram aos humanos da Antiguidade.

Ligadas entre si, estas camadas operam de modo dinâmico por meio de ambiguidade e soluções de compromisso que, logo por si mesmas, realçam o prestígio intelectual de artistas e encomendantes.

Nesta linha, a dita cena Natalícia nos Jerónimos será aqui decomposta em pontos interpretativos, como se tratasse de abrir um velho e intrigante relógio ou mecanismo autómato, enunciando-se metodicamente a correspondente anatomia e fisiologia.

1 Cf. *Octógono* n.6 / Agosto de 2024 – "As estátuas fernandina e vicentina de Nicolau Chanterene"; e *Octógono* n.14 / Abril de 2025 – "Os engenhosos Magos de Chanterene"; v. igualmente *Octógono* n.2 / Abril de 2024 – "O dinâmico Claustro dos Jerónimos"; *Octógono* n.4 / Junho de 2024 – "A Lamentação feliz de Santa Maria de Belém"; e *Octógono* n.15 / Maio de 2025 – "Os bustos na Portaria dos Jerónimos: identificação e significado"; v. ainda *Os Anjos caídos dos Jerónimos*, 2014 [*online*]; *A Estátua do Infante-Cruzado D. Henrique*, 2014 [*online*]; *A Hespéria e os Jerónimos*, 2014 [*online*]; e *Lisboa enquanto Nova Jerusalém*, 2015 [*online*].

Presépio

• Numa primeira camada interpretativa, a composição figura um Presépio, com a particularidade de S. José estar posicionado no mesmo plano da Virgem Maria, inclusivamente na valorizada dextra e à cabeceira de Cristo (ou seja, José interpretando Deus-Pai oferecendo o Filho ao mundo)[2].

Det. do portal axial dos Jerónimos (foto actual e seguintes: PMO).

• Em segundo plano, os anjos simbolizam os tradicionais bovino e o asino (v. o exercício de Gregório Lopes, que inclusivamente sugestionou dois anjos com chifres e longas orelhas)[3].

• Quando o observador se desloca e pára diante do eixo perpendicular da composição, o anjo sinistro cobre a face (≈ rei mago perverso de cara virada e que “desaparece” no nicho ao lado, aquando da mesma deslocação; ≈ efeito de anamorfose)[4].

• Pela sua colocação e atendendo à iluminação solar no átrio coberto, o anjo de cara tapada está condenado a ficar na sombra (prenúncio da vitória final sobre o anjo soberbo, desesperado por ver-se preso no abismo).

• Os próprios espectadores participam no Presépio enquanto parte da tradicional comitiva dos monarcas (D. Manuel e D. Maria), que visitam Cristo emulando os Magos[5].

2 Sobre a questão v. *Octógono* n.14 / Abril de 2025 – “Os engenhosos Magos de Chanterene”, p.12.
3 Cf. *Octógono* n.5 / Julho de 2024 – “Gregório Lopes e os italianismos do Convento de Cristo”, p.29. Ainda sobre os engenhos relativos a esses animais, v. *Octógono* – n. avulso (2) / 25 de Agosto de 2024 – “Josefa de Óbidos e a Adoração dos Pastores (MNAA)”, p.2.
4 Cf. *Octógono* n.14 / Abril de 2025 – “Os engenhosos Magos de Chanterene”, pp.15-16.
5 Idem, pp.16-18.

Nova Aliança

• Ao topo central do pórtico, o Cristo nascido e redentor anuncia-se como o caminho e a porta da Salvação (Lc.13:24; Jo.10:7-9, 14:6).

• O conceito é reforçado pelo desenho da moldura do pórtico, sugerindo o manto acolhedor e maternal da Virgem (v. a pintura quinhentista *Nossa Senhora de Belém*, por Francisco de Holanda e actualmente no MNAA, Inv.1181 Pint).

• A mesma configuração sugere um véu ou cortina que se abre, marcando uma diferença essencial entre o Novo Testamento e o Antigo, no qual eram vedados os acessos à original tenda ou tabernáculo de Moisés, e depois ao lugar santíssimo no Templo de Salomão, onde se recolhia a Arca da Aliança.

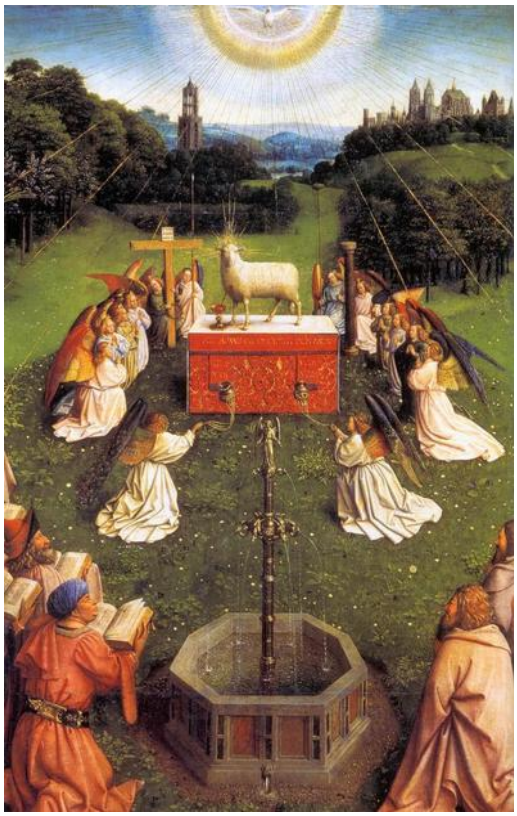
• No momento em que Cristo morreu na cruz (para renascer) a cortina do Templo ficou rasgada (Mt.27:51) – i.e. a velha e restrita Aliança Judaica transformou-se na ecuménica Cristã, aberta a quem quiser (Ap.22:17).

• O Cristo bebé no berço é também o Messias morto e depositado na pedra tumular, mas na qual ressuscitará (novo nascimento, Jo.16:20-22). Neste contexto, os já mencionados dois anjos em segundo plano correspondem ao descrito em Jo.20:11-12.

• Com a sua Encarnação, Cristo emerge como o redentor de Adão e Eva (i.e. da Humanidade, interpretada aqui por José e Maria). Ou seja, o Messias constitui-se ele próprio como a Nova Arca da Aliança, com os dois querubins ao topo (≈ Jesus no berço-arca com os dois anjos ≈ Ex.25:18-20).

• É muito possível que, evocando a Arca da Aliança, o relicário com os restos do padroeiro S. Vicente (na Sé de Lisboa) tivesse a forma de uma arca encimada por dois corvos[6]. Ladeando o corpo do cristológico mártir vicentino, esses corvos polissémicos também alegorizam o bom e o mau ladrão, respectivamente à dextra e à sinistra do santo. Por sua vez, a composição nos Jerónimos parece, através dos dois anjos, recuperar esse artifício para prenunciar o trágico destino de Cristo.

• Afinal, o berço é também o vaticínio do altar do sacrifício, no qual o Cordeiro ressuscitará.



Exemplo comparativo
Jan e Hubert van Eyck, *Retábulo de Ghent* (det.)
Catedral de S. Bavo (foto: wikimedia.org).

6 Cf. *Lisboa enquanto Nova Jerusalém*, 2015, p.2 [*online*]. V. igualmente o corpo deitado de S. Vicente no Livro Carmesim do Arquivo Municipal de Lisboa, imagem publicada em *Oceanos*, n.26, CNCDP, Lisboa 1996, p.35. Note-se que o santo está figurado quer no portal axial dos Jerónimos, quer na vizinha Torre de Belém.

• Nos templos cristãos, como o dos Jerónimos, esse ritual é consagrado no altar-mor levantino, (nascer do Sol, transubstanciação ≈ nova Encarnação).

• Existe uma relação directa, natural, complementar e axial entre o portal de acesso e o altar-mor no lado oposto, distinguindo Cristo como "o Alfa e o Ómega, o princípio e o fim" (Ap.21:6). No mesmo sentido, "ele é a cabeça do corpo da Igreja, ele é o princípio e o primogénito de entre os mortos [ressuscitados]" (Col.1:8).

• O portal simboliza a admissão no templo, onde os fiéis formam uma comunidade (igreja, iglesia, ecclesia, ou seja, assembleia).

A grande nave

• No interior do templo, os fiéis ocupam o lugar na nave, a qual deve ser entendida no sentido efectivo de nau ou navio peregrino que sobrevive triunfante num mundo de pecado. Por exemplo, Dante considerava a Igreja como a "barca de Pedro"[7], sendo que nos próprios Evangelhos o Messias é referido enquanto novo Noé (Mt.24:37-39).

• Atente-se que este portal foi executado pouco depois de Michelangelo ter pintado o prestigiante tecto da Capela Sistina, que logo se tornou famoso no mundo artístico[8] e onde foi destacada a figura de Noé, sendo a Arca da Salvação representada na forma de uma Capela Sistina flutuante[9].

• Uma sugestão particularmente original da Arca de Noé encontra-se no claustro dos Jerónimos, onde as cruzes do Calvário insinuam um templo-arca sobre o Monte Ararat[10].

• Contudo, neste grande Mosteiro hieronimita é o próprio templo que mais e melhor representa o conceito de nave/nau e de nova Arca de Noé. A capela-mor corresponde ao castelo da popa, e a contraparte da entrada ao castelo da proa.

• Jesus é pois a proa e a popa da Cristandade, outra forma de dizer que o Messias constitui o Alfa e o Ómega da Fé.

• A lógica lembra imediatamente a observação de Erasmo que, personificando a Loucura (melhor traduzida pela benigna estultícia ou tontice), se afirma como "a popa e a proa" das amizades e dos seus absurdos, os quais na verdade até podem contribuir para a harmonia das famílias[11].

7 No original "barca di Pietro", cf. DANTE Alighieri, *A Divina Comédia*, Paraíso, canto XI:vers.119-120, ed. Quetzal, Lisboa, 2011, pp.690-691.
8 Gilles NÉRET: *Miguel Ângelo*, Taschen/Público, s.l., 2003, p.78.
9 Cf. *The Sistine Chapel and the two Testaments*, 2013, p.1 [*online*]; e Paulo Martins OLIVEIRA, *Leonardo x Michelangelo*, 2012, pp.83-99.
10 *Octógono* n.4 / Junho de 2024 – "A Lamentação feliz de Santa Maria de Belém", pp-15-16.
11 Desidério ERASMO DE ROTERDÃO, *O Elogio da Loucura*, Guimarães Editores, Lisboa, 1996, pp.32-33.

• No Restelo, note-se que ideia de um edifício transfigurado em navio polissémico é igualmente observável na vizinha e contemporânea Torre de Belém[12].

Francisco de Arruda, Torre de Belém (foto: PMO).

• Mas se a Torre tem inscrita uma sátira à vã glória, cabe ao próprio grande templo dos Jerónimos monumentalizar a nave da Redenção[13], tendo Nicolau Chanterene inclusivamente sugerido a ideia de proa, em concreto por via de uma plataforma que se projecta da composição, ao mesmo tempo que suporta e leva em glória a família divina.

12 Sobre as camadas de significado deste monumento, v. *A configuração da Torre de Belém*, 2014 [*online*]; *A síntese de Belém*, 2014 [*online*]; *A terrível Torre de Belém*, 2015 [*online*].

13 Contudo, por sua vez o templo está moralmente subordinado à estoica e singela Ermida de S. Jerónimo, mais acima.

• Expressão ecuménica, esta proa leva em baixo símbolos-troféus da vitória do bem cristão e da submissão do mal. A figura de proa – um indivíduo barbado – é talvez uma sugestão penitente do próprio Chanterene, ou de outrem ligado ao desenho dos artifícios alegóricos do pórtico.

• Para além dos grandes anjos logo abaixo e de asas abertas (analisados adiante), merecem destaque figuras aladas femininas, parecidas mas ainda assim distintas daquelas esculpidas no suporte central da Sacristia do Mosteiro.

Figuras femininas aladas, respectivamente no portal axial e na Sacristia (fotos: PMO).

• Enquanto na Sacristia a esfinge assenta as patas no solo, a figura do portal é uma sereia, sendo que na altura existiam duas maneiras de representar tais criaturas: a moderna mulher-peixe; e a clássica mulher com corpo de ave, segundo os bem conhecidos textos dos escritores antigos, caso de Ovídio[14].

• No portal, alude-se aqui à auto-disciplina e domínio da tentação.

14 Públio Ovídio, *Metamorfoses*, liv.V, vers.555-561, Ed. Cotovia, Lisboa, 2007, p.145. Note-se que na cerâmica antiga Ulisses e os companheiros são acossados por sereias voadoras (e.g. *stamnos*, British Museum).

• Congregados na nave da Igreja, os fiéis não são apenas elementos passivos, mas promotores quer da sua redenção, quer da difusão do Cristianismo no mundo. Talvez se possa depreender que, neste templo, os fiéis “remam” e fazem mover um grande e santo navio, comandado à popa (capela-mor) pelo Cristo transubstanciado e pelo piloto (oficiante), levando à proa a anunciadora mensagem da Natividade como símbolo da nova era, escudada pelas estátuas maiores do casal régio D. Manuel e D. Maria.

• A título comparativo, no século XVIII seriam construídas embarcações de aparato para os casais régios D. João V/D. Maria Ana de Áustria, e D. João (VI)/Carlota Joaquina, cada uma com 40 remos, tratando-se do número geralmente associado à redenção. Parcialmente inspiradas na Antiguidade, estas naves celebravam a dimensão imperial-cristológica da realeza lusa.

Galeota Grande de D. João V (Museu de Marinha), perspectivas exterior e interior (fotos: PMO).

Bergantim Real (Museu de Marinha), comissionado por ocasião do matrimónio do príncipe D. João (VI) (foto: PMO).

• Este conceito de naves celebrativas já existia ao tempo do cristológico D. Manuel[15], exaltado também como um Noé-Moisés que salva o povo e o conduz em peregrinação até às portas da Glória, i.e. à Cidade de Deus[16].

• Muito antes, Sto. Agostinho relacionara justamente o prenunciador Noé com a demanda da Cidade de Deus, apenas alcançável através de uma estóica peregrinação cristã[17]. Esta é tradicionalmente relacionada com uma difícil viagem de barco (alegoria entretanto potenciada pelas peregrinações europeias a Jerusalém), onde é necessário depositar fé e esperança no bom sucesso da travessia (os referentes paradigmáticos encontram-se em Mc.4:-25; Act.27:1-44)[18].

Exemplos comparativos
Ceitil figurando Ceuta (ref.5105), Museu do Dinheiro/Banco de Portugal (foto: PMO). Por diversas razões Ceuta auferia um estatuto mítico no universo ultramarino português, ostentando inclusivamente o brasão de armas nacional.

Gil Vicente, Custódia de Belém, MNAA (foto: PMO). Entre outros significados, a peça de ourivesaria alegoriza a nau dos justos (Cf. *Octógono* n.11, pp.13-15).

• No Mosteiro dos Jerónimos, a grande nave (e respectivo portal axial) evoca o esforço colectivo necessário à manutenção e expansão do império e da Cristandade.

• Distinguida no limite dextro do portal, a estátua-escrava do Infante D. Fernando de Avis é bem o exemplo dos sacrifícios exigidos em nome de Cristo[19].

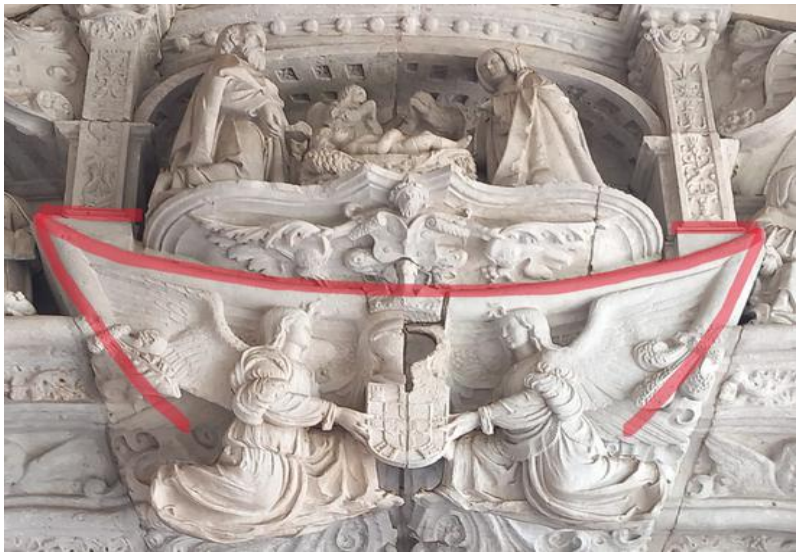
15 Cf. por exemplo a solenidade náutica manuelina figurada no Livro 4.º de Odiana, fl.1 (ANTT), reproduzida por exemplo em José MATTOSO (dir.), *História de Portugal*, vol.III, Círculo de Leitores, 1993, pp.356, 363.
16 De realçar que Noé, Moisés e Jesus Cristo são as figuras-chave do programa iconográfico desenvolvido na Capela Sistina nos séculos XV-XVI.
17 Sto. AGOSTINHO, *A Cidade de Deus*, vol.II, liv.XV, cap.XXVI, FCG, Lisboa, 2021, p.1413.
18 Até mesmo uma guerra de soberania pode ser uma peregrinação náutica sob a égide de Cristo, cf. *Rembrandt and the art of compromise*, 2012, pp.1-2 [*online*].
19 Cf. *Octógono* n.6 / Agosto de 2024 – "As estátuas fernandina e vicentina de Nicolau Chanterene".

O batel do Paraíso

• Os esforços durante a “peregrinação” terrena (i.e. a existência neste mundo) eram análogos à dura vida a bordo, sofrendo privações e onde era constante o risco de se perder o rumo ao bom porto, inclusivamente devido ao canto das sereias.

• Uma vez terminada a vida terrena embarcava-se agora uma última vez, na esperança de se merecer lugar na barca certa – o “batel divinal”, dizia o bom anjo nos inícios do *Auto da Barca do Inferno*...

• Recuperando as figurações da Natividade na entrada axial, observa-se que os anjos em baixo realçam com as asas uma linha abaulada que sugere o contorno superior de uma barca. Por sua vez, as bases das pilastras foram habilmente traçadas para insinuar o bordo oposto, dando tridimensionalidade à composição. De igual modo, os grandes anjos ainda preenchem o espaço vazio, formando o “casco”.



• Ao centro desta barca, a plataforma que se projecta (proa da nave) metamorfoseia-se aqui num pódio encimado pelo Jesus recém-nascido[20]. É aliás frequente que as almas dos justos falecidos sejam representadas como um bebé levado por anjos num pano em forma de pequeno barco[21].

• As arcas tumulares e os caixões ou ataúdes (≈ esquifes) também simbolizam a barca com que se espera passar à margem salvífica, o que explica por exemplo que Filipe II/I tenha mandado fazer o seu caixão com madeira da nau portuguesa "Cinco Chagas"[22].

Exemplo comparativo
Arca tumular, sécs. XIII/XIV, Museu de Lamego, Inv.591 (foto: PMO).

• Nos Jerónimos, Chanterene concebeu uma embarcação ascensional que, ao mesmo tempo e num plano horizontal, atravessa da margem terrena-sinistra (lado da rua mundana) para a celestial-dextra (lado claustral-paradisíaco).

• Neste sincretismo sobre a morte, combina-se a ascensão da alma (ajudada por anjos, na tradição cristã) com a travessia de um rio por barco, de inspiração na mitologia clássica da Antiguidade[23]. A resultante viagem celeste numa embarcação também pode ser constatada em Dante[24],

• Os nichos laterais, que numa primeira leitura representam a Visita dos Reis Magos (à sinistra) e a Anunciação (à dextra), nesta camada realçam agora a hierarquia entre, por um lado, o subordinado mundo humano, secular e mundano (onde um dos Magos até vira a face), e por outro a superior e pura esfera celeste, aqui representada pelo arcanjo Gabriel.

20 Porventura aludindo também à prancha utilizada para entrar e sair deste género de batéis, conforme referido em várias passagens do *Auto da Barca do Inferno* e do *Auto da Barca da Glória* (no caso do portal em análise, realçando a ligação de Cristo com os fiéis-observadores que olham de baixo para cima.

21 V. por exemplo a figuração na cabeceira do túmulo da rainha Sta. Isabel em Coimbra, ou a representação da morte de S. Francisco no políptico da *Coroação da Virgem*, por Paolo Veneziano – reprodução em *As Galerias da Academia de Veneza* (col. Grandes Museus do Mundo), ed. Círculo de Leitores, 2007, pp.14-15.

22 Cf. entrada sobre Filipe II/I *in* arqnet.pt

23 A propósito v. *As moedas fúnebres de Carlos o Temerário*, 2015 [*online*].

24 Dante Alighieri, *A Divina Comédia*, Paraíso, canto I, ed. Quetzal, Lisboa, 2011, pp.601-603.

• O mesmo princípio observa-se por exemplo no grande políptico de Nuno Gonçalves (MNAA), onde no painel extremo sinistro (dito *da Relíquia*) os personagens interpretam a temporalidade secular, ao passo que os congregados religiosos na tábua simetricamente oposta desempenham o papel de anjos na dimensão celestial[25].

• De regresso ao portal de Chanterene, a lógica dos nichos laterais conecta-se com os personagens extremos da cena medianeira da Natividade, nomeadamente a feminina Virgem Maria e o masculino José. De facto, nesta camada interessa o género, que por tradição liga o feminino à esfera secular (Vida Activa), e o masculino à espiritual (Vida Contemplativa).

Exemplo comparativo
Rembrandt, *Filósofo em Meditação*, Louvre (foto: wikimedia.org).
À dextra da composição, o elemento masculino medita junto à janela luminosa e divina (Vida Contemplativa), enquanto a sua mulher está no interior à sinistra, cuidando do fogo (Vida Activa). Numa segunda camada, os idosos Adão e Eva encontram-se numa composição geral que sugere uma gigantesca cabeça de serpente, que primeiro engoliu Eva para o fogo. Pela sua parte, Adão encontra-se já arrependido, ficando em aberto a possibilidade da serpente um dia “vomitar” o casal para a luz redentora. O mesmo princípio verifica-se na Natividade de Chanterene, com José a representar Adão numa das camadas interpretativas.

• Ainda nesta linha, a monumental Biblioteca ou “Real Livraria” de Mafra tem num extremo livros de Direito (gestão da vida humana), conectando com a ala ou Palacete das Infantas, estando no lado oposto as edições da proeminente Teologia, directamente junto da ala ou Palacete dos Infantes[26].

25 Cf. Paulo Martins OLIVEIRA, *Os Painéis de Avis*, 2011, p.74 (p. 120 na edição agregada *A Janela de Tomar e os Painéis de Avis*, 2011 [*online*]); v. igualmente *As metamorfoses de Nuno Gonçalves-1*, 2016, p.1 [*online*].
26 Cf. *Octógono* n.9 / Novembro de 2024 – “A Real Livraria de Mafra – a Máquina do Verbo”, pp.10-11.

• De recuperar que os dois anjos em segundo plano atrás do berço inserem-se nesta lógica, com aquele a cobrir a face posicionado no lado mundano[27].

• A presença destas figuras dentro da barca poderá sugerir os anjos barqueiros, encontrados por exemplo em Dante[28] e, muito especialmente, nos *Autos* de Gil Vicente. Relativamente a estes, a historiografia identificou a influência do chamado *Romance da Barca Bela* (ou *Galera de Cristo*)[29], que ecoará ainda no cancioneiro popular antigo: "A Virgem da Conceição / Tem um menino Jesus / Que foi pela barra fora / Domingo de Santa Cruz. / Vinde vêr a barca nova / Que se vae deitar ao mar; / Nossa Senhora vae dentro, / Os anjinhos a remar, / Sam José vae por piloto, / Nosso Senhor por general; / Arreiam-se as bandeiras, / Viva o rei de Portugal"[30].

• Os anjos remadores poderiam, nos Jerónimos, ser identificados com aqueles de asas abertas que fazem de casco e elevam a barca (≈ anjos com os remos das chagas, no *Auto da Barca da Glória*). No interior, os dois anjos na rectaguarda talvez possam expressar a dicotomia essencial entre salvação e condenação, conforme se verifica por exemplo na contraposição entre os barqueiros diabólico e angelical (como se observa nos *Autos* vicentinos).

• A imagem do "bom barqueiro" constitui na verdade a excepção, pois logo à partida estes profissionais tinham má fama, talvez por serem equiparáveis a portageiros ambiciosos e arbitrários. É o que se depreende do *Cancioneiro Popular*, onde se pode ler: "Sam Pedro foi pescador, / Foi da santidade espanto; / O maior milagre foi / Ser barqueiro e ser santo"[31].

27 Em certo sentido, lembram as duas aves (morta e viva) na bem conhecida *Apresentação do Menino no Templo*, pintada por Garcia Fernandes (MNAA, Inv.1068 Pint).
28 DANTE Alighieri, *op.cit*, p.323.
29 Relação identificada por Manuel Costa Fontes; v. em wikipedia.org a entrada "Romance da Barca Bela" e correspondentes referências e ligações externas.
30 Teófilo BRAGA (org.), *Cancioneiro Popular*, parte IV – Fastos do anno e orações, Imprensa da Universidade de Coimbra, 1867, p.171.
31 Idem, *ibidem*, p.164.

• De notar que os navios estavam fortemente associados à ambição e poder discricionário, por vezes liderados ou conduzidos por arrogantes-incompetentes (≈ anjo sombreado na rectaguarda e que tapa a própria face diante da Verdade). As ironias já eram bem perceptíveis logo no início do século XVI, e viriam a ganhar maior expressão com a *História Trágico-Marítima*, relatando episódios em que pilotos, ignorando os persistentes avisos e dispensando-se de ver as cartas náuticas, estouravam os navios sobrelotados em baixios asiáticos, causando grandes mortandades.

• Observe-se a propósito a especial popularidade do vicentino *Auto da Barca do Inferno*, bem como da *Nave dos Loucos* (pelo escritor contemporâneo Sebastian Brant), adaptada à pintura por Jheronimus Bosch, numa famosa tábua hoje no Louvre[32].

• Num outro quadro do pintor ou da sua oficina, é patente a subtileza com que se trabalham as formas, no caso transformando uma ambígua estrutura arquitectónica na sugestão de um navio, onde o Messias é exposto e está prestes a ser precipitado no mar de ímpios[33].

Jheronimus Bosch, *Ecce Homo*, Philadelphia Museum of Art (foto: wikimedia.org/Sailko).

• E não obstante, Jesus é aqui o triunfador; como um Noé evoluído do Novo Testamento, principia até a converter os infiéis (a começar pelo próprio Bosch, no canto inferior sinistro).

32 Cf. *Bosch e a barca dos Lusitanos*, 2015 [*online*].

33 Executada pessoalmente ou não por Bosch, a obra segue a gramática visual do mestre brabantino; acerca de uma eventual influência de Nuno Gonçalves (e.g. grupo superior à sinistra), cf. Paulo Martins OLIVEIRA, *Jheronimus Bosch – o relojoeiro dos símbolos*, 2012, p.76. Note-se que anteriormente, num ensaio inserto numa obra biográfica, a possível influência dos Descobrimentos Portugueses na obra de Bosch fora proposta por João Paulo Oliveira e COSTA, *D. Manuel I*, Temas e Debates, 2007, pp.288-295.

• Nesta pintura, o espectador é lembrado da sua condição de pecador e de potencialmente "submerso" (termo que Dante usa como sinónimo de "condenado")[34], mas que ainda assim poderá ser absolvido por Cristo – o doutrinador que opera a partir do barco (Mt.14:13; Lc,5:3).

• Na portal esculpido por Chanterene, a posição baixa do espectador realça a humildade do penitente que busca a redenção, vencendo as forças que sempre o tentam desviar e corromper.

• As sereias (≈ superstições de ancestral e longínqua raiz pagã) são parte destas influências nefastas, embora as mais perigosas nasçam do próprio Cristianismo, nomeadamente de heresias e cismas que desde os primeiros século têm vindo a afectar a Igreja.

• Os grandes promotores do erro são o diabo e seus anjos, que se disfarçam de enviados de Deus para ludibriar os incautos (e.g, 2Cor.11:14), tendo Sto. Agostinho igualmente advertido quanto a esses demónios semelhantes a anjos de luz, "cujo maior desejo é enganar"[35].

• Vários artistas codificaram este aviso nas suas obras, sendo que, no portal axial dos Jerónimos, os anjos que formam o casco da barca apresentam madeixas sugestivas de "chifres" demoníacos, além de que as respectivas asas posteriores estão viradas para baixo (≈ duplicidade, falsidade)[36].

• Reporta-se aqui a derrota e aprisionamento dos anjos diabólicos (e.g. Mt.25:41; 1Jo.2:18-19; Jd.1:6), postos agora ao serviço como gárgulas "remadoras" nesta barca de Cristo e de Portugal.

34 DANTE Alighieri, *op.cit*, p.187.

35 Sto. AGOSTINHO, *A Cidade de Deus*, vol.I, liv.IV, cap.XXXII, ed. FCG, p.453; vol.II, liv.X, cap.X, p.914, e cap.XXVII, p.961.

36 Sobre a questão v. *The deceptive angels*, 2013 [*online*]; *Os anjos caídos dos Jerónimos*, 2014 [*online*]; e a análise ao quadro *A Virgem com o Menino e Anjos* (MNAA), in *Octógono* n.5 / Julho de 2024 – "Gregório Lopes e os italianismos do Convento de Cristo", pp.18-38.

• Como se lê numa das epístolas de Pedro: “E, se Deus não perdoou aos anjos que pecaram, mas tirados pelos calabres do inferno, os precipitou no abismo, para serem atormentados e tidos como de reserva até ao juízo, e se ao mundo original não perdoou, mas guardou a Noé, oitavo pregoeiro da sua justiça, trazendo o dilúvio sobre um mundo de ímpios” (2Pe.2:4-5)[37].

• Por outras palavras, Jesus confirma-se enquanto novo Noé – símbolo de redenção mas também de justiça. Por isso, se durante as suas vidas mortais os fiéis têm sido escravos e peregrinos errantes[38], a morte lhes dará liberdade, vida eterna e lugar no “batel divinal”.

• Perante a esperançosa e redentora imagem da Natividade ao alto da entrada, cabia a cada fiel seguir o Evangelho e devotar-se ao serviço da boa nave (Igreja), para depois ter lugar na derradeira “barca da vida” e passar ao Paraíso, como puderam fazer os cavaleiros-cruzados no final da mais famosa peça de Gil Vicente[39].

• A Natividade de Cristo assinala pois a encarnação do Medianeiro (≈ barqueiro, timoneiro, guia) entre os mundos secular e eterno (≈ estátua cristológica de D. Fernando de Avis no mesmo portal)[40].

Nicolau Chanterene, estátua de D. Fernando – o “Infante Santo”, tio homónimo do pai de D. Manuel. Portal axial dos Jerónimos (foto: PMO).

37 Segue-se aqui a *Vulgata Latina*, na edição traduzida pelo padre António Pereira de Figueiredo (1842), reimpressa em 1963 (Depósito das Escrituras Sagradas, Lisboa).

38 Com frequência, os cristãos capturados por magrebinos acabavam nos remos dos grandes navios otomanos no Mediterrâneo.

39 De notar que se a vicentina Custódia de Belém influenciou o desenho da entrada meridional dos Jerónimos, não custará admitir que os Autos encontrem algum reflexo na entrada axial.

40 Cf. *Octógono* n.6 / Agosto de 2024 – “As estátuas fernandina e vicentina de Nicolau Chanterene”, p.6.

• O Messias tem a sua correspondência temporal no soberano regalista, que se quer iluminado, de modo a bem gerir a vida quotidiana dos súbditos, mas também custodiar a superior tarefa de lhes possibilitar a libertação espiritual.

• Insere-se neste contexto a figuração do casal régio no portal, especialmente a do monarca Venturoso à dextra, cuja milagrosa vinda ao mundo e respectivo voto de contínua descendência está, por sua vez, inscrito na imagem do messiânico bebé-Salvador ao topo[41].

Comentário final

Todos os artifícios que foram sendo aqui elencados convergem num princípio artístico versátil, pelo qual, através de ambiguidades e soluções de compromisso, se interligaram diferentes narrativas que traduzem os fundamentos da fé e do poder. E também da estética, que afinal a tudo dá contexto e expressão.

41 Sobre esta questão cf. *Octógono* n.14 / Abril de 2025 – "Os engenhosos Magos de Chanterene", p.18. Como aí se argumenta, a figura de S. José/Deus-Pai no lado celestial parece alegorizar o progenitor de D. Manuel, falecido antes do nascimento/encarnação do Venturoso, e portanto já no lado celestial.

Números avulsos

OCTÓGONO
Cadernos de polissemia artística
Número avulso (7)
24 de Dezembro de 2024
ISSN: 2976-0402
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira
https://octogono-cpa.blogspot.com/

Vasco da Gama e o Nó do Mundo

Paulo Martins Oliveira

Desde cedo que a chamada Literatura dos Descobrimentos demonstrou a exacta percepção do impacto transformador do empreendimento ultramarino português, nomeadamente aos níveis da Cultura e das Mentalidades, abrindo novos caminhos para a Idade Moderna.

Neste contexto, surgindo depois com um intuito já regenerador e anti-decadentista, os *Lusíadas* iriam reinventar poeticamente muitas das fontes produzidas ao longo daquele século XVI.

O protagonista de referência era Vasco da Gama, símbolo do navegante que, superando os lendários Eneias e Ulisses, se aventurara nos mares distantes para liderar "a gente que busca outro Hemisfério", i.e. os Portugueses que vindos do Ocidente procuravam "as terras do Oriente" (*Lus.* I:38, 50; V:86).

Mais do que a rota entre Portugal e a Índia das especiarias, exaltava-se a redefinição do Mundo num globo com linhas de rumo intercomunicantes, as quais passavam a unir, pelos ventos e estrelas, "as várias partes que os Mares insanos dividem" (*Lus.* X:91).

Era o conceito manuelino de *nó*, ou seja a ligação entre o Nascente e o Poente, como se pode observar por exemplo na Janela de Tomar ou na Torre de Belém. Este papel de centralidade e mediação irá manter-se pelos séculos, como o demonstra o Coche dos Oceanos de D. João V, ou mesmo a estátua equestre de D. José I, em cuja base um cavalo e um elefante simbolizam a universalidade cosmopolita do país e de uma cidade por onde passava o Meridiano de referência que separava (e unia) as duas metades do planeta[1].

Vasco da Gama fora ele mesmo um "Venturoso", cabendo-lhe selar um metódico e bem estruturado projecto de expansão ultramarina, que permitiu chegar de modo consciente e competente à "verdadeira Índia", como Camões ironicamente não deixou de referir (*Lus.* VI:93).

1 Neste caso, o "nó" é interpretado verdadeiramente pelo medalhão do Marquês de Pombal.

Contudo, para o fazer, Gama teve de "atar" o nó e ligar efectivamente o Atlântico ao Índico – o Ocidente ao Oriente – e aí reside um mérito capital: para lá do Cabo da Boa Esperança, contornar o sul de África e vencer os mares nunca dantes navegados do Canal de Moçambique – um outro "Cabo Bojador", física e mentalmente inultrapassável para os pilotos daquele lado do Mundo.

As naus dos lusíadas fizeram-no no período natalício, e quando, depois de alcançada a Índia, regressaram em 1498, D. Manuel mandou que essa união oceânica ficasse alegorizada na ampliação que se preparava da pequena ermida henriquina do Restelo, que seria reformulada num mosteiro entregue aos contemplativos Jerónimos.

Assim, em Dia de Reis seria colocada a primeira pedra de Santa Maria de Belém, unindo a natalícia Encarnação de Jesus aos conceitos de Boa Esperança e de ecumenismo ou unidade mundial, simbolizada na convergência dos reis (≈ Magos) sob a suserania do cristológico monarca-imperador dos Oceanos.

Este é um dos significados da polissémica Custódia de Belém (pela iconografia e pela própria matéria de tributo com que foi moldada), mas também por outra peça que carece de precisão quanto ao significado e cronologia.

Trata-se da tapeçaria da Chegada à Índia (prop.CGD), cujo plano artístico obedece a princípios dinâmicos observados noutras obras da época. Assim, figura do rei é em si mesma um "nó", sobrepondo personagens expressivos da irmanação com os soberanos orientais, sob a égide superior de D. Manuel.

Em primeiro lugar ilustra-se de facto a chegada a Calecute e a apresentação de credenciais ao grande "Samorim", literalmente "Senhor do Mar", e cuja dignidade na região – explicava Damião de Góis – era "quomo entre nós demperador"[2].

Todavia, representa-se também, de modo simbólico, o embarque na Índia e desembarque em Lisboa do famoso unicórnio/rinoceronte, oferecido em 1514 pelo soberano de Cambaia[3]. Por seu turno, e constituindo o unicórnio um tradicional emblema de Cristo, a mesma imagem é interpretável como o envio da acção missionária cristã para a Índia do apóstolo S. Tomé, que alegoricamente aí recebe este apoio devoto.

Com muita probabilidade, a cena representará ainda o acordo de instalação da praça-forte em Calecute, celebrado em 1513 e que desimpediu a conturbada relação inicial com os Portugueses, fazendo aliar o Samorim do Oriente ao do Ocidente[4].

Não obstante o poderio dos canhões lusos, a tapeçaria exalta a Diplomacia enquanto factor vital para o estabelecimento naquelas paragens exóticas, i.e. o "vínculo" ou "nó" da Amizade, como seria enfatizado por Luís de Camões, justamente a propósito da chegada de Vasco da Gama a Calecute (*Lus.* VII:60,62-64).

2 Damião de Góis, *Chrónica del-Rei D. Manuel I*, vol.II, cap.XLII, Bibliotheca de Clássicos Portugueses Lisboa, 1909, p.5.

3 Na tapeçaria existe pois também uma sobreposição entre Vasco da Gama e Afonso de Albuquerque (quem remeteu o rinoceronte para Lisboa).

4 A representação de figuras europeias ao modo oriental celebrava quer o triunfo militar, quer o acordo diplomático, assim devendo ser interpretada a posterior tapeçaria do Descerco de Diu (dep.Viena), alegorizando a figura de D. João de Castro.

A aliança global dos potentados era uma consequência da junção dos Oceanos, e era aqui que Portugal fundava a sua força e prestígio. Vasco da Gama ficaria como o símbolo da união entre os hemisférios do Ocidente e do Oriente, constituindo de um saber-fazer em breve ainda ampliado por Fernão de Magalhães.

Deste modo, rematando o Poema Camoniano, as últimas páginas do Canto X são dedicadas a exaltar o conceito de "nó", levando-se uma corda literária para Oriente, até ao limiar do Pacífico, e depois regressando ao Ocidente, levou-se então uma outra corda para lá das Américas, através de Magalhães, Português de nacionalidade e "no feito" (X:140). Nos confins do Mundo atou-se o nó dessas cordas que, para Oriente e Ocidente, tinham partido e amarravam na Terra dos Nautas e no Meridiano Terra.

Magalhães e D. Manuel faleciam em 1521. Nas vésperas de Natal de 1524 observava-se o eclipse da Idade de Ouro Portuguesa.

OCTÓGONO
Cadernos de polissemia artística
Número avulso (8)
29 de Dezembro de 2024
ISSN: 2976-0402
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira
https://octogono-cpa.blogspot.com/

O paradoxo de Pedro Berruguete

Paulo Martins Oliveira

Na sua *História das Inquisições*, Francisco Bethencourt realçou como os autos-da-fé obedecem à mesma lógica das representações teatrais, mais precisamente das peças de natureza religiosa. Assim, para aquelas exuberantes encenações inquisitoriais eram montados palcos que faziam confrontar duas grandes estruturas em degraus: de um lado dispunham-se as autoridades religiosas, tendo ao topo os inquisidores, enquanto no lado contrário se sentavam os condenados, destinando-se os degraus superiores aos sentenciados por delitos mais graves.

Seguindo um guião, expunham-se crimes, confirmavam-se sentenças e tentavam-se abjurações. As duas bancadas protagonizavam pois um "diálogo" minuciosamente ritualizado, ao qual o povo assistia em baixo e de frente (≈ plateia). Já nas varandas dos edifícios envolventes (≈ camarotes), os mais abastados realçavam o aspecto operático da praça onde se realizasse o auto[1].

Francisco Rizi, *Auto-da-fé na Plaza Mayor de Madrid*, 1683 (foto: Wikimedia Commons).

1 Sobre a organização destes eventos, cf. Francisco Bettencourt, *História das Inquisições – Portugal, Espanha e Itália*, Círculo de Leitores, Lisboa, 1994, pp.201-208.

Pelo seu detalhe e expressividade, uma das figurações mais conhecidas do ritual é a pintura *S. Domingos presidindo a um auto-da-fé* (Prado), consensualmente atribuída a Pedro Berruguete.

Pedro Berruguete, *S. Domingos presidindo a um auto-da-fé* (foto: museodelprado.es).

Para além do seu valor artístico, a tábua ganha destaque enquanto documento histórico, tornando-se ela própria um símbolo representativo do Santo Ofício durante a monarquia dos Reis Católicos, e como tal reproduzida em tantos livros. Trata-se de uma obra datável da última década do século XV, vindo o pintor a falecer nos inícios do século seguinte[2].

O presente contributo visa notar um paradoxo na obra e equacionar um eventual repinte, que terá reforçado a subtil ironia que Berruguete inscreveu na composição.

2 Sobre o contexto e aspectos iconográficos desta obra, cf. Sonia CABALLERO ESCAMILLA, *Los gestos da la Inquisición: El Auto de Fe de Pedro Berruguete*, 2009 [*online*]; Karina GALPERÍN, "The Passion according to Berruguete: painting the Auto-da-fé and the establishment of the Inquisition in early modern Spain", in *Journal of Spanish Studies*, 2014 [online].

Assim, em termos gerais e seguindo a lógica do "mundo ao contrário" e da loucura dos homens, o artista fez aqui emergir um Inferno de Dante que se desenvolve em sentido inverso, ou seja, subindo e pondo o grande pecador ao topo – o Diabo no cimo um vulcão que tolda o céu de fumo, e onde os condenados são os inocentes que seguem em baixo numa Via Sacra, sujeitos todavia a uma chama quase insignificante e mesmo etérea, demonstrando que serão absolvidos por Deus.

A questão problemática começa por residir num muito discutido personagem adormecido aos pés de S. Domingos, frequentemente considerado um detalhe pitoresco ou anedótico, porventura relativo às maçadoras exortações religiosas e moralizantes.

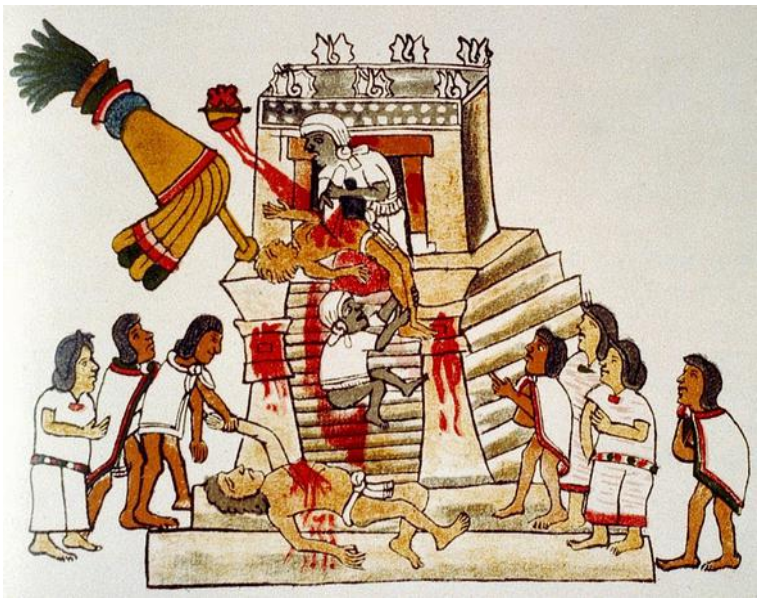
S. Domingos presidindo a um auto-da-fé (det.).

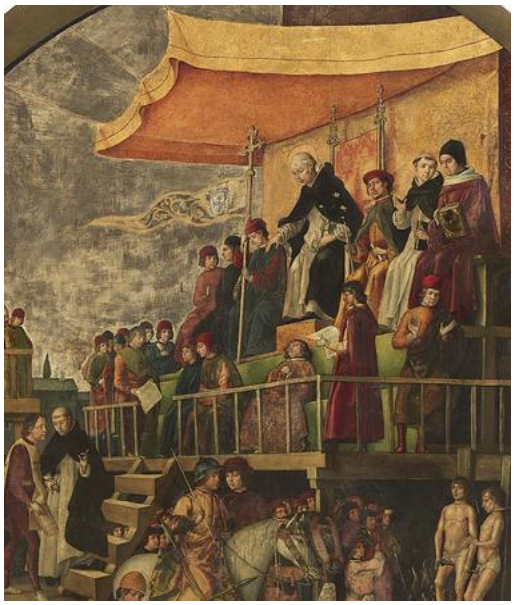
Tal explicação é pertinente[3], embora se deva aqui, por outra via interpretativa paralela, atender ao modo como Jesus Cristo censurava os seus apóstolos por se deixarem adormecer em momentos tão importantes como a Transfiguração (Lc.9:32) ou a Oração no Horto (Mc.14:37-42).

Assim, o dito personagem realça o cariz negativo daqueles ao topo, presididos por um anti-Cristo com um nimbo que se confunde com a mera decoração do pano atrás, e ladeado por seis anti-apóstolos, i.e. a simbólica e sarcástica metade dos genuínos discípulos do Messias.

No entanto, e admitindo como correcta a autoria e datação do painel, a mencionada figura adormecida parece anacrónica, já que apenas poderia surgir, pelo menos, uns vinte anos após a morte de Berruguete, quando chegaram à Europa as notícias dos sacrifícios nas pirâmides meso-americanas.

3 A propósito das críticas aos pregadores, v. *Octógono* n.5 / Julho de 2024 – "Gregório Lopes e os italianismos do Convento de Cristo", pp.35-36.





Sacrifício asteca (foto: Wikimedia Commons/Library of Congress).

S. Domingos presidindo a um auto-da-fé (det.).

Assim, no quadro de Pedro Berruguete, no topo de uma diabólica "pirâmide" sacrificial e na presença de um "grande-sacerdote", o personagem deitado de costas tem a sugestão de um livro aberto (≈ peito aberto para extracção do coração), encontrando-se ao lado um indivíduo que parece ler-lhe uma sentença de morte, associando as bárbaras execuções inquisitoriais-europeias àquelas realizadas por Astecas e Maias.

Poder-se-á deste modo considerar a hipótese de a obra ter sido objecto de um repinte posterior (pelo filho Alonso Berruguete ou outro artista), adicionando uma nova camada interpretativa à mesma lógica.

Note-se ainda que os sacrifícios na América Central e o canibalismo na América do Sul eram motivo de comparação com a barbárie inquisitorial, sendo este o significado do Lúcifer-amazónico entronizado no *Inferno* pintado por Jorge Afonso e Álvaro Pires (MNAA)[4].

Jorge Afonso e Álvaro Pires,
Inferno (det.)
(foto: Wikimedia Commons/Shanogon).

4 O receio de que a Inquisição chegasse a Portugal justifica obras como *S. Tiago e Hermógenes* (MNAA, cf. "Hermógenes e os censores" in *Três estudos de Arte Portuguesa*, 2014, pp.4-5 [online].

Regressando à composição de Pedro Berruguete, trata-se de uma obra com ainda outros paradoxos e duplicidades, como se observa em baixo, na figura sentada que recebe o próximo indivíduo a ser queimado nesse palco de horrores.

Lembrando visualmente o célebre anjo melancólico que Dürer pintaria em 1514, na tábua espanhola alegoriza-se, por um lado, a tristeza e contenção pela morte de um pecador[5], mas também por outro a hipocrisia dessas demonstrações de pesar[6].

S. Domingos presidindo a um auto-da-fé (det.).

Dürer, *Melancolia* (foto: Wikimedia Commons/Google Art Project).

Enfim, o *auto-da-fé* de Pedro Berruguete é bem o exemplo de como se encontram perguntas quando se procuram respostas.

5 V. Sto. AGOSTINHO, *A Cidade de Deus*, vol.II, liv.XIV, cap.IX, FCG, Lisboa, 2021, p.1262.
6 Sobre esta questão, cf. *Octógono* n.1 / Março de 2024 – "O S. Sebastião de Gregório Lopes", p.6.

OCTÓGONO
Cadernos de polissemia artística
Número avulso (9)
30 de Março de 2025
ISSN: 2976-0402
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira
https://octogono-cpa.blogspot.com/

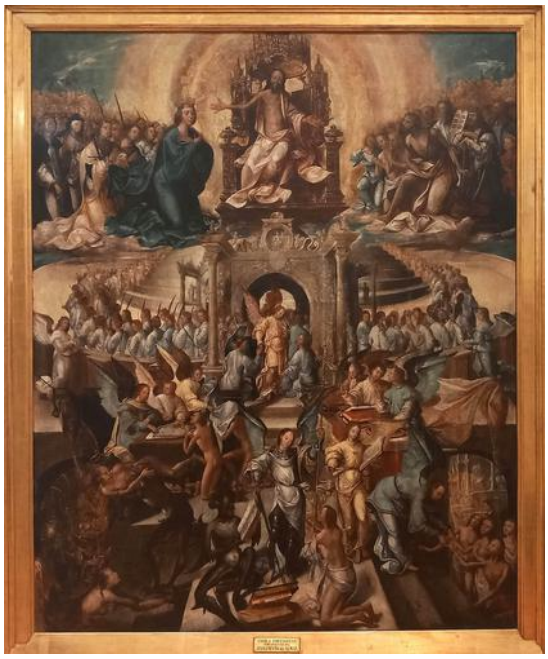
Arte e cartografia no século XVI: o rectângulo angélico

Paulo Martins Oliveira

No limite do continente europeu, o território português apresenta uma orientação vertical resultante do processo de Reconquista Cristã. Sensivelmente ao centro, o rio Tejo corta na diagonal este rectângulo-reino, do qual foi publicada no século XVI, por Fernando Álvares Seco, uma representação cartográfica inovadora, "a primeira que fixa o território completo de um país numa única folha", conforme salientado por Joaquim Romero de Magalhães.

Acrescentando ser provável a existência de um protótipo prévio, este historiador destaca em todo o caso a publicação do mapa, pois "a partir de 1561 Portugal dispõe de uma imagem de si mesmo como um todo"[1].

Por seu turno, no presente contributo propõe-se a existência de uma outra obra lusa, também quinhentista, que autonomiza o espaço português, nomeadamente *O Julgamento Final* (ou *Julgamento das Almas*), em exposição no MNAA (Inv.71Pint).



(foto: PMO)

1 Joaquim Romero de Magalhães, "A delimitação e percepção do espaço – a cartografia", em José Mattoso (dir.), *História de Portugal*, vol.III, Círculo de Leitores, Lisboa, 1993, pp.17-18.

Sendo de equacionar uma inspiração no eventual protótipo, esta figura artística realça sobretudo o simbolismo do rectângulo enquanto estandarte cruzadístico de Deus (S. Miguel ≈ Anjo Custódio de Portugal)[2], antecipando por exemplo o discurso geo-alegórico relativo ao hexágono francês[3].

Na pintura em questão é mínima a possibilidade de se tratar de um acaso ou coincidência, já que na composição existem outras modelações similares, nomeadamente zoomórficas e antropomórficas, as quais eram aliás bastante comuns à época, e que até aos séculos XVII-XVIII irão caracterizar-se por uma grande originalidade narrativa.

Assim, por exemplo nos flancos do quadro, é de notar como aí se modelam um bovino-rinoceronte de um lado e um equídeo-elefante do outro, além de um homem-avestruz-dromedário ao centro.

(Dets.)

Por bizarro que possam parecer (e são), estes e outros exercícios revelam-se plenamente lógicos e coerentes, estabelecendo sincretismos precisos entre os textos sagrados e a literatura profana.

Enfim, esta obra é mais uma confirmação do excepcional interesse da colecção do MNAA.

2 E.g. a figura angélica ao topo do portal meridional dos Jerónimos, ou as estátuas na Capela do Santíssimo Sacramento, à dextra do altar-mor da Basílica de Mafra.

3 Cf. Eugen WEBER, "L'hexagone", em Pierre NORA (dir.), *Les Lieux de Mémoire*, vol.I, Gallimard, Paris, 1997, pp.1171-1190.

OCTÓGONO
Cadernos de polissemia artística
Número avulso (10)
26 de Abril de 2025
ISSN: 2976-0402
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira
https://octogono-cpa.blogspot.com/

Os alambores simbólicos de Alcobaça, Tomar e Mafra

Paulo Martins Oliveira

Historicamente os templos cristãos são fortalezas em diversas acepções, sendo que em Portugal, e face às incertezas da Reconquista, as primeiras igrejas integravam até os próprios sistemas defensivos regionais.

Com a definição do território nacional e respectiva consolidação do Cristianismo, os templos evoluíram para baluartes alegóricos da Fé, impondo-se e resistindo às omnipresentes tentações da circundante "Cidade dos Homens".

Em Tomar, o Convento de Cristo é paradigmático desse processo, pois a antiga Charola fortificada dos Templários transformou-se num reduto espiritual e simbólico com a nave mandada acrescentar por D. Manuel. Nesta, a face poente é coroada por merlões artísticos, apresentando também ao topo, vigilantes e hierarquizados, elementos das milícias angélicas à dextra (≈ Vida Contemplativa) e terrenas à sinistra (≈ Vida Activa).

Convento de Cristo: milícias terrenas em primeiro plano, e celestiais ao fundo (foto:PMO).

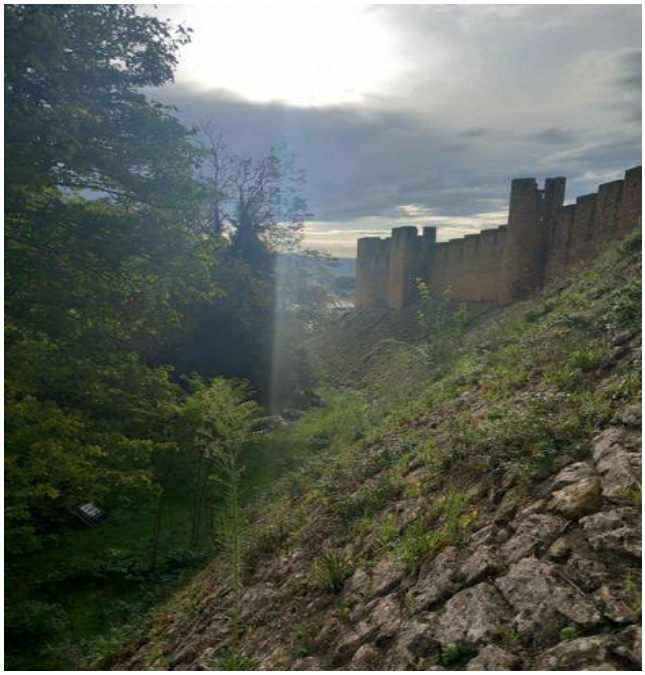
Pouco depois o esquema seria adaptado na grande fachada meridional dos Jerónimos (Sta. Maria de Belém), agora numa lógica vertical que relaciona o Anjo Custódio ao topo (≈ dextra) com o também polissémico cruzado terreno em baixo (≈ sinistra).

Mosteiro dos Jerónimos, face meridional (foto:PMO).

Ainda mais sintética (mas sem perder eficácia alegórica) é a intervenção Setecentista na ancestral Abadia de Alcobaça, em cujo lado setentrional reina ao cimo a figura fundacional de D. Afonso Henriques – um *Pater Patriae* (≈ Deus Pai ao topo da Custódia de Belém)[1], que é também um soldado atento sobre uma "muralha".

Na base os contrafortes sugerem um alambor, ou seja uma estrutura construtiva oblíqua que mimetiza as encostas naturais, dificultando a qualquer invasor a aproximação e escalada.

Abadia de Alcobaça, face setentrional (fotos:PMO).



Convento de Cristo, fortificação templária exterior e interior (alambor em primeiro plano).
(fotos: PMO)

Face setentrional do mesmo Convento; contraforte evocando um alambor que dá continuidade "amuralhada" ao perímetro original templário.
(foto: PMO)

Por sua vez, não menos originais são, no Real Edifício de Mafra, os "alambores" lusos combinados com os "fossos" austríacos na base dos torreões que alegorizam o casal régio (Bragança-Habsburgo), sinalizando-o como o grande defensor da basílica central, i.e. a própria Igreja Católica enquanto Fé e Instituição.

Real Edifício de Mafra, torreão meridional (foto: PMO).

Em suma, estes recursos à engenharia militar para dar densidade semântica às edificações confirmam a grande versatilidade dos grandes mestres do passado, sempre baseados no princípio da polissemia.

Nota 1 (p.2)

Deus-Pai na Custódia de Belém (foto:PMO).

Estátua de D. Afonso Henriques na face setentrional da Abadia de Alcobaça (foto: wikimedia.org/Karstenkascais).

OCTÓGONO
Cadernos de polissemia artística
Número avulso (11)
18 de Junho de 2025
ISSN: 2976-0402
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira
https://octogono-cpa.blogspot.com/

Inv.550 Pint – um retrato de Vasco da Gama

Paulo Martins Oliveira

No contexto da chamada Arte Antiga, um retratista não se limitava a espelhar certa personagem num determinado suporte (geralmente madeira ou tela). Procurando mais, visava dotar a imagem de referentes que "iluminassem" o quadro, dando conta por exemplo do temperamento e/ou da actividade da pessoa figurada.

Para além da simples interpretação directa e óbvia, tais artifícios podem conter expedientes alegóricos que, desafiando a perspicácia do observador, amplificam o prestígio intelectual da criação[1].

É o caso de um discutido retrato actualmente exposto no Museu Nacional de Arte Antiga.

MNAA, Inv.550 Pint (foto: PMO).

1 Por exemplo, no conhecido quadro *Senhora com Rosário* (MNAA, Inv.1460 Pint), o dito rosário sublinha a devoção da retratada; todavia a configuração ou disposição do mesmo objecto acrescenta e codifica nova camada interpretativa. Sobre os engenhos sub-reptícios neste tipo de construções, v. por exemplo o retrato de Alof de Wignacourt por Caravaggio (v. *Deconstructing Caravaggio and Velázquez*, 2012, p.1 [*online*]), ou a questão relativa aos encomendantes da *Ronda da Noite* (v. *Rembrandt and the commissioners*, 2014 [*online*]).

Há muito que se conjectura tratar-se de um retrato de Vasco da Gama, e se na História da Arte muitos alvitres são infundados, neste caso a própria obra reforça tal identificação, conforme se expõe seguidamente através de pontos interpretativos.

• Os óculos (aparentemente extemporâneos) devem ser interpretados em associação quer com a modelação naviforme (e antropomórfica-belicosa) da mão, quer com a dimensão figurativa da carta (v. adiante).

• Assim, as lentes começam por reportar os dois mundos (ocidental e oriental) agora unidos por via marítima graças à empresa conduzida pelo Gama (recriação, efectivação e amplificação do antigo projecto de Alexandre o Grande, um *alter ego* do promotor D. Manuel)[2].

• Este conceito está inscrito nas representações emparelhadas da esfera armilar manuelina, onde em sobreposição se representam os dois hemisférios[3].

• Os dedos que seguram a ligação entre as lentes celebram Vasco da Gama como aquele que unira "as várias partes do que os insanos Mares dividem", conforme evocado depois por Camões (*Lus.* X:91)[4].

• Neste contexto, no quadro do MNAA a mesma mão sugere o casco de uma nau. Estas analogias marítimas eram comuns no século XVI – e.g. *S. João Evangelista em Patmos* por Álvaro Pires (Misericórdia da Lourinhã, onde a águia mimetiza o navio logo acima), ou a própria Torre de Belém, entre outros exemplos[5].

• Intrépida, a nave corta uma "onda", como um "salto de fé" num mar agitado e desconhecido (≈ palavras deliberadamente ilegíveis na folha tempestuosa)

• O Índico/Oriente era o "incógnito Hemisp[h]erio" (*Lus.* X:93) que o Gama acabaria por domar e fazer conhecido (óculos simbolizando a leitura do que à partida se apresenta turvo ou incompreensível).

2 E.g. *Octógono* n.15 / Maio de 2025 – "Os bustos na Portaria dos Jerónimos: identificação e significado", p.8.

3 Cf. Paulo Martins OLIVEIRA, *A Janela de Tomar*, 2011, pp.38-39 (p.36 na edição agregada *A Janela de Tomar e os Painéis de Avis,* 2011 [*online*]). Este conceito prestigiante manteve-se ao longo dos século, como se observa por exemplo no *Coche dos Oceanos* (M.N. dos Coches), onde o Atlântico (i.e. o Ocidente) cumprimenta o Índico (o Oriente); ou nos grupos laterais na base da estátua equestre de D. José (Machado de Castro, T. Paço/Pr. Comércio).

4 Sobre esta questão, v. *Octógono* – n. avulso (7) / 24 de Dezembro de 2024 – "Vasco da Gama e o Nó do Mundo".

5 V. *A configuração da Torre de Belém*, 2014 [*online*]; sobre as metamorfoses náuticas no vizinho grande templo, cf. *Octógono* n.16 / Junho de 2025 – "O 'Batel Divinal' do Mosteiro dos Jerónimos".

• Assim, o mundo oriental e respectivo Índico são simbolizados quer pela obscurecida lente sinistra, quer pela carta "agitada" que o navegante segura com a mão sinistra. Segue-se aqui o princípio de colocar no lado esquerdo da composição a subordinada esfera marítima-colonial, reservando a dextra à Metrópole[6].

• Como antecipado acima, os óculos e a mão dextra formam um navio antropomórfico, i.e. sugerem também uma face humanizada, observando-se mesmo um subtil olho guerreiro através da lente em primeiro plano.

• Figurando/satirizando o Gama como o titular Almirante da Índia (personificando a nau que submete o Índico), alude-se aqui também à dupla natureza do capitão hábil: ser disciplinador e mesmo implacável quando necessário, e benevolente em tudo o resto (neste último caso: a face verdadeira e tranquila do retratado, cuja orelha visível está modelada na forma de uma barbatana ≈ natureza marítima, Neptuno).

• Ao centro destas duas faces, a Cruz de Cristo serve de Juiz derradeiro: ou para a condenação tormentosa em baixo, ou para as boas-graças de um acalmado "Deus-Pai" ao topo.

• Mas a identificação enquanto Vasco da Gama pode ainda ser deduzida pelas faixas de pele que flanqueiam a dita Cruz, formando um grande V, porventura em sugestivo pêlo de gama (fêmea do gamo), que nessa altura figurava como timbre sobre o brasão de armas do navegador[7].

• Ou seja, emoldurando a égide orientadora de Cristo, forma-se a grande inicial V [Vasco] [da Gama].

• À época era comum este género de artifícios envolvendo a modelação de letras[8], como se observa por exemplo no imperador Maximiliano envolto no próprio M (retrato do Habsburgo por Dürer, Kunsthistorisches Museum), encerrando-se aí uma narrativa simbólica própria.

• No quadro do MNAA, outro aspecto de interesse verifica-se no barrete insinuando a prestigiante coroa condal outorgada ao navegador-Almirante e ainda Vice-Rei da Índia[9].

Em suma, os elementos aqui elencados deixam perceber que Vasco da Gama será de facto o retratado nesta obra do MNAA. Por sua vez, o estilo de execução e o modo de construir engenhos alegóricos indiciam Gregório Lopes como o autor da pintura – um dos artistas que bem sabia trabalhar a metamorfose.

---

6 Por exemplo, mimetizando a coeva parede esculpida de Tomar, na Torre de Belém o extravagante rinoceronte foi colocado à sinistra da fachada setentrional, em contraponto ao porto seguro da dextra (v. *A síntese de Belém*, 2014 [*online*]). Observa-se o mesmo até no famoso retrato "entronizado" de Pombal (L.M. van Loo e C.J. Vernet), onde o Sábio metropolitano tem à sinistra a ancestral e perigosa anarquia ultramarina, que os portugueses se propunham corrigir (quer os navios quer os documentos ostensivamente desorganizados equivalem ao verificado no canto inferior sinistro do retrato do MNAA aqui em análise).

7 Cf. Humberto Nuno Lopes de Oliveira, Miguel Metelo de Seixas, *As Armas de D. Vasco da Gama e os acrescentamentos honrosos na Heráldica Portuguesa dos séculos XV e XVI*, sep. de *Tabardo* n.1, ed. CLEGH/Univ. Lusíada – Livraria Bizantina, Lisboa, 2002, pp.6-7, 18-19.

8 V. *The hidden letters in old paintings*, 2015 [*online*].

9 V. a pedra de armas no castelo da Vidigueira, em Humberto de Oliveira, Miguel de Seixas, *op.cit.*, p.16. Quanto ao papel alegórico dos barretes como "coroas", v. Paulo Martins Oliveira, *Os Painéis de Avis*, 2011, pp.42, 72-73, 83 (pp.88, 118-119, 129 na edição agregada *A Janela de Tomar e os Painéis de Avis*, 2011 [*online*]. Ainda sobre o barrete e face do retratado no MNAA, comparar com a conhecida representação de Vasco da Gama por Gaspar Correia, no segundo vol. das *Lendas da Índia*.

OCTÓGONO
Cadernos de polissemia artística
Número avulso (12)
23 de Junho de 2025
ISSN: 2976-0402
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira
https://octogono-cpa.blogspot.com/

Sobre a justaposição fernandina no portal axial dos Jerónimos

Paulo Martins Oliveira

Resumo: estudo sobre o cariz polissémico da estátua de D. Fernando de Avis no Mosteiro dos Jerónimos, e sua relação com a imagem de D. Manuel no mesmo lado dextro do portal axial.

Complementando estudos anteriores[1], recupera-se aqui a importância da estátua do mártir D. Fernando de Avis, associando-a à representação do próprio sobrinho-neto e agora rei D. Manuel.

Encontrando-se os ditos personagens na valorada dextra do portal axial dos Jerónimos, importará aqui assinalar a coincidência biográfica de ambos terem ficado como reféns no lugar dos respectivos irmãos mais velhos, demonstrando portanto uma especial capacidade de sacrifício em nome dos interesses nacionais (no caso de D. Manuel, no contexto das famosas terçarias de Moura).

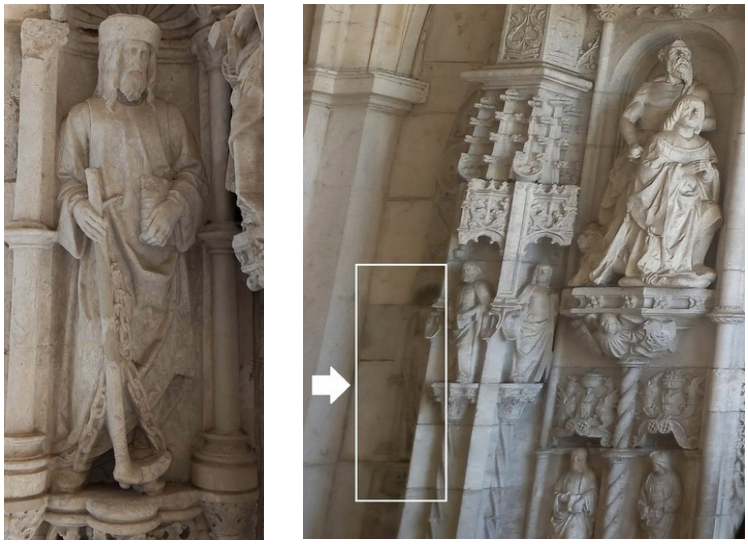
Na composição esculpida por Nicolau Chanterene, nesta camada simbólica existe uma hierarquia natural onde o "encoberto" D. Fernando (≈ a preparatória Dinastia de Avis ≈ Antigo Testamento) tem o seu corolário e revelação no cristológico Manuel/Emanuel (≈ os adventícios Avis-Beja ≈ Novo Testamento).

Será também relevante a coincidência entre o nome daquele Infante-mártir e o do pai de D. Manuel – D. Fernando de Viseu – grande entusiasta da tomada estratégica de praças no litoral marroquino, especialmente a de Tânger (que anos antes custara a liberdade e a vida ao seu tio homónimo D. Fernando de Avis)[2].

Neste âmbito parece expectável uma sobreposição entre essas duas figuras fernandinas, pelo que, sendo o mais antigo "canonizado" por conexão a S. Vicente[3], a mesma sugestão é extensível ao associado pai do Venturoso.

Esta visão mística quanto ao progenitor do Venturoso via-se reforçada pela morte desse enérgico duque pouco *depois* do nascimento de D. Manuel, o qual do pai (já no Paraíso) apenas pôde conhecer a memória e o exemplo contado[4].

Colocada assim bem no lado dextro (≈ celestial), a estátua fernandina é quase "invisível" para quem venha da (temporal) rua para entrar neste portal do templo.



Nicolau Chanterene, estátua de D. Fernando de Avis, colocada no limite dextro do portal axial dos Jerónimos (fotos: PMO).

De igual modo, a figuração daquele trágico duplo-D. Fernando, falecido(s) sem poder cumprir as grandes ambições marroquinas, é compensada pela libertadora, luminosa e culminante/ascensional imagem do próprio Venturoso[5], rei-imperador que, além dos largos Atlântico e Índico, também fazia da questão marroquina uma das suas grandes prioridades.

Isso poderá melhor contextualizar o abalo que o desastre de Mamora causou no prestígio manuelino, levando mesmo à substituição de Boytac na empreitada do monumental Mosteiro do Restelo – o principal símbolo de um poder ambicioso, mas que também se queria redentor.

Notas

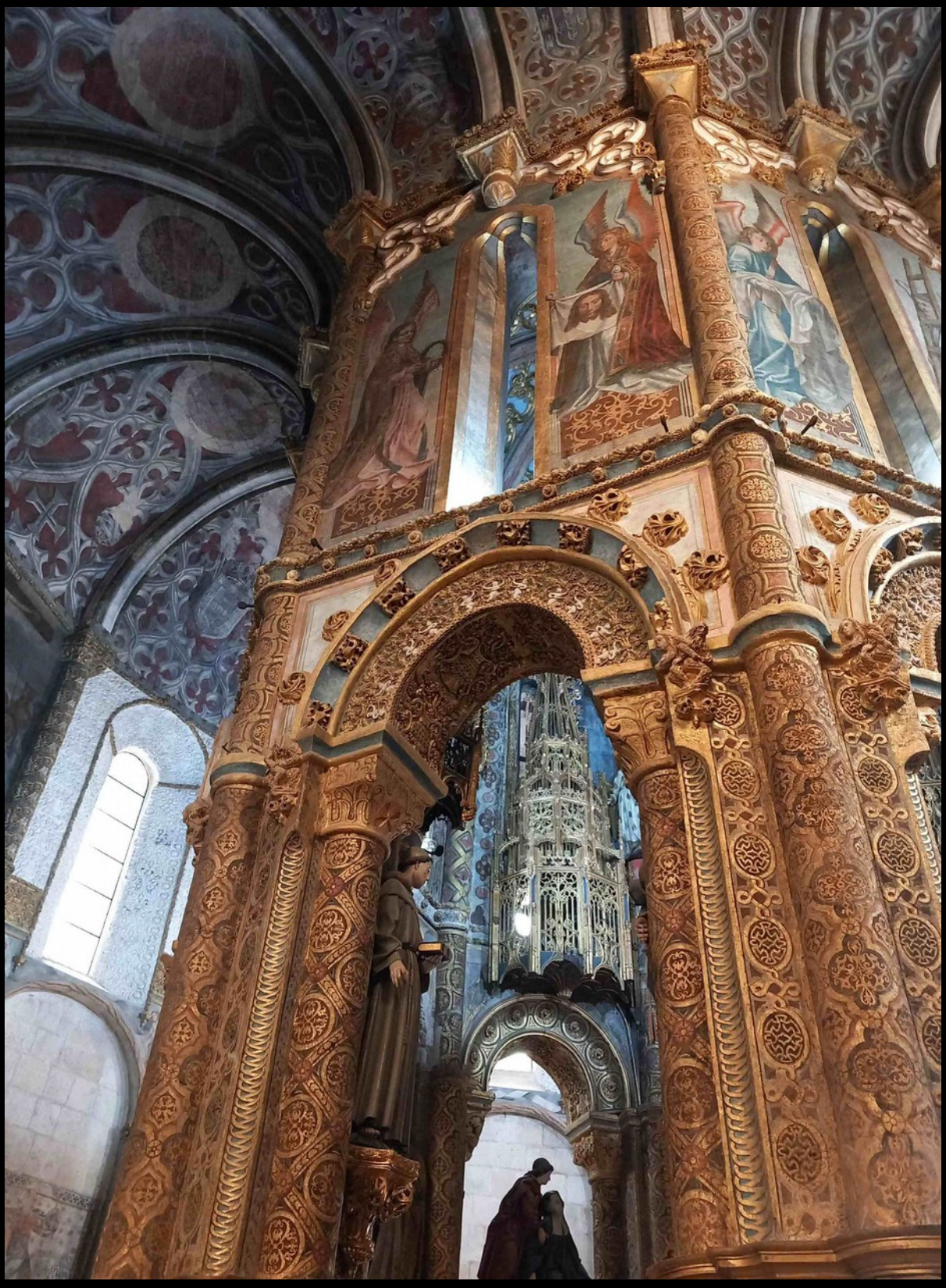
1 Sobre o Mosteiro dos Jerónimos (Sta. Maria de Belém) cf. *Octógono* n.2 / Abril de 2024 – "O dinâmico Claustro dos Jerónimos"; *Octógono* n.4 / Junho de 2024 – "A Lamentação feliz de Santa Maria de Belém"; *Octógono* n.6 / Agosto de 2024 – "As estátuas fernandina e vicentina de Nicolau Chanterene"; *Octógono* n.14 / Abril de 2025 – "Os engenhosos Magos de Chanterene"; *Octógono* n.15 / Maio de 2025 – "Os bustos na Portaria dos Jerónimos: identificação e significado"; e *Octógono* n.16 / Junho de 2025 – O 'Batel Divinal' do Mosteiro dos Jerónimos"; v. ainda *Os Anjos caídos dos Jerónimos*, 2014 [*online*]; *A Estátua do Infante-Cruzado D. Henrique*, 2014 [*online*]; *A Hespéria e os Jerónimos*, 2014 [*online*]; e *Lisboa enquanto Nova Jerusalém*, 2015 [*online*].

2 Para uma perspectiva actualizada sobre a política marroquina de D. Fernando de Viseu, v. João Paulo Oliveira e Costa, *D. Manuel I*, Temas e Debates, 2007, pp.53-60.

3 Sobre este artifício alegórico cf. Paulo Martins Oliveira, *Os Painéis de Avis*, 2011 (*online* na versão agregada *A Janela de Tomar e os Painéis de Avis*, 2011).

4 D. Manuel já era portanto nascido aquando do óbito do pai Fernando de Viseu, ao contrário do que, anteriormente nesta publicação, o autor escreveu "de memória" (errónea). Ainda assim o princípio simbólico mantém-se válido, (mesmo na representação de S. José no nicho central superior).

5 Inclusivamente sobre um "elevatório" colunelo torso (≈ parafuso de Arquimedes).



Segundo Octógono

ISBN 978-989-33-8018-5